



CITTA' DI TORINO



REGIONE
PIEMONTE

FONDAZIONE CRT
Cassa di Risparmio di Torino

omaggio a
**Salvatore
Sciarrino**

3/7 settembre 2002



Coordinamento del progetto e redazione di
Sergio Bonino

Foto di
Luca Carrà

Copertina
atelier ABC

Allestimento grafico e stampa
la Fotocomposizione - Torino

omaggio a
SALVATORE SCIARRINO

3-7 settembre 2002

A CURA DI ENZO RESTAGNO

Si ringraziano tutti gli autori e gli editori che hanno messo a disposizione i materiali contenuti nel presente volume, e in special modo l'editore Longanesi e la Fondazione Micheli di Milano.

Un particolare ringraziamento va al maestro Sciarrino per aver fornito le pagine che compaiono come illustrazioni, oltre agli scritti che – redatti variamente per note di sala, incisioni e pubblicazioni a stampa – compaiono qui in appendice al volume.

Una ouverture per Sciarrino

5 Una ouverture per Sciarrino (*Enzo Restagno*)

STUDI E INTERVISTE

9 Silenzio dell'oracolo (*Laurent Feneyrou*)

25 Case del vento (*Marco Mazzolini*)

33 Tra gesto, timbro e virtuosismo (*Jacopo Baboni Schilingi*)

41 Il rivelarsi dell'originario (*Massimiliano Marianelli*)

49 La costruzione dell'arca invisibile (*Gianfranco Vinay*)

Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro e la drammaturgia

66 Cinque sfide musicali (*Gianfranco Vinay*)

77 Una conversazione con Salvatore Sciarrino (*Luisa Curinga*)

APPENDICE

Note dell'autore (*Salvatore Sciarrino*)

99 *Luci mie traditrici*

99 *Morte di Borromini*

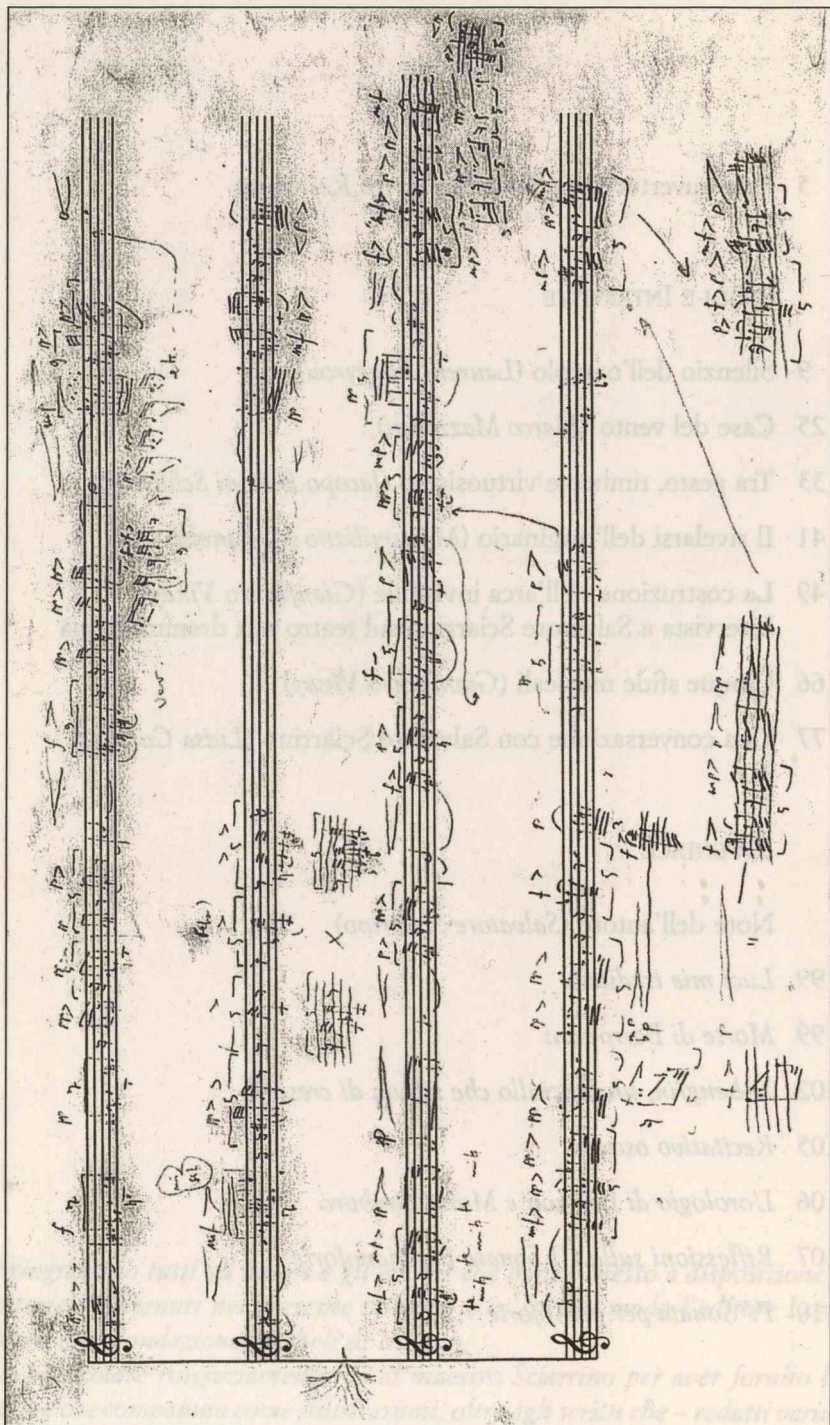
102 *Lobengrin, un fanciullo che rifiuta di crescere*

105 *Recitativo oscuro*

106 *L'orologio di Bergson e Morte tamburo*

107 *Riflessioni sulla III Sonata per pianoforte*

110 *IV Sonata per pianoforte*



Formula di Luci mie traditrici (novembre 1997)

Una ouverture per Sciarrino

Presentando un suo lavoro recente che porta il titolo singolare di Studi per l'intonazione del mare concepito per l'organico un po' bizzarro di più di cento flauti e un centinaio di saxofoni, Sciarrino scrive: «La mia musica fa ascoltare la realtà in un modo nuovo. L'universo dei suoni è concepito come se fosse vivente e non come un insieme precostituito di dati». Idee del genere un compositore non le trova per la strada, nemmeno su quella di un lungo e meditato procedere. Idee del genere uno se le porta dentro fin dall'inizio, sapendo che sarà difficilissimo tradurle in atto. Così è stato per Salvatore Sciarrino, nato a Palermo nel 1947 e destinato quindi dal luogo della sua nascita a sentirsi in bocca il sapore di quel mare sul quale hanno aleggiato i pensieri dei filosofi greci della natura.

Tornando nella sua Russia da vecchio, Stravinsky disse che tutto sommato il posto dove uno nasce resta una delle cose più importanti della vita e di quell'affermazione il caso di Sciarrino costituisce una ulteriore conferma. È lui stesso a dichiarare di amare la cultura classica, la civiltà mediterranea e la mitologia greca. C'è però un'altra frase di Sciarrino che vale la pena di citare; si trova in uno schizzo autobiografico scritto nel 1992 e la possiamo considerare il preambolo che introduce alla sua carriera di compositore: «Ho contrapposto la mia musica alla banalità della mia storia». L'opera per riscattare la banalità della vita; per riuscirci è necessario un impegno totale e Sciarrino osserva che tanti artisti «si sono messi in disparte per dedicarsi esclusivamente al loro lavoro. Io ho desiderato essere uno di quelli e così a un certo momento della mia vita ho fatto la scelta dell'isolamento abbandonando la città». L'isolamento laborioso risponde però anche a un'altra esigenza fondamentale di Sciarrino, quella del silenzio.

Per quanto possa sembrare singolare, per comprendere la musica di questo compositore bisogna partire dal silenzio. A differenza di John Cage, Sciarrino non ha avuto bisogno di farsi rinchiudere in una camera anecoica per rendersi conto che il silenzio assoluto non esiste. Il soffio impercettibile del respiro, il battito silenzioso delle pulsazioni cardiache e, fuori di noi, i bisbigli inafferrabili e innumerevoli che animano ciò che impropriamente definiamo silenzio, costituiscono la dimensione più congeniale per la sua sensibilità. Bisogna credere come Debussy che «il vento passa e ci racconta la storia del mondo» per avvicinarsi alla condizione in cui si pone Sciarrino di fronte al mondo dei suoni. Solo addentrandoci in quella condizione possiamo comprendere cosa vuol dire concepire l'universo dei suoni «come vivente e non come un insieme precostituito di dati».

In fondo tutta la nostra musica sente scorrere nelle sue vene più segrete questa aspirazione verso la creaturalità del suono ma, salvo rarissime eccezioni, essa si è realizzata solo in forma indiretta, attraverso allusioni o meditazioni che costituiscono nell'insieme un sistema di pensiero divergente dalla realtà del fare musica. E non voglio alludere con questo al ben noto décalage che si frappone fra il progetto e la sua realizzazione. Quello che vorrei dire è che nella storia della musica dell'Occidente si manifesta in forma rapsodica l'aspirazione alla condizione creaturale del suono ma che questa aspirazione entra in conflitto coi codici di un linguaggio capace di costruire, questo non si può negarlo, delle superbe architetture. In Debussy, del quale ho ricordato quella frase che, a ben intenderla, schiude abissi di significato, è proprio il sistema architettonico a entrare in crisi, e la predilezione del musicista francese per temi come l'aria e l'acqua la dice lunga sulla sua aspira-

zione verso un universo sonoro in cui la voce del vento possa acquistare la misteriosa profondità degli antichi oracoli. La storia della concezione creaturale del suono è dunque nella nostra musica simile a una rapsodia di apparizioni intermittenti: Debussy, Ravel, Bartók sono alcune di quelle intermittenze ma esse coincidono anche con il pantheon musicale di Sciarrino.

Tra i numi tutelari del compositore siciliano ho lasciato fin qui in disparte Mozart perché la sua appartenenza a quella nobile categoria non si impone con evidenza immediata; non bisogna dimenticare però che la decifrazione dei significati profondi dell'opera di Mozart è sempre un enigma. La creaturalità del suono abita ogni frase di Mozart con una perfetta simbiosi con le regole del linguaggio armonico-timbrico, una simbiosi così intima che è difficile accorgersene. Bisogna che vengano in primo piano le voci del trombone o dei corni di basso perché si ingeneri nell'ascoltatore il sospetto che si tratta di segnali che puntano verso un orizzonte sconosciuto. C'è però un altro aspetto del mistero mozartiano che sfugge ai più ma la cui inquietante presenza viene denunciata dai frequenti fallimenti interpretativi. Dobbiamo riconoscere al talento analitico di Messiaen il merito di aver attirato l'attenzione su questo mistero nascosto del linguaggio di Mozart, ovvero sul mistero del ritmo. È con inevitabile sorpresa dell'ascoltatore comune che Messiaen colloca Mozart tra i musicisti ritmicamente più complessi, individuando nella sua scrittura una duplicità di caratteri, maschile e femminile, nell'articolazione dei ritmi. Dopo aver descritto la complessità dei «gruppi ritmici femminili», Messiaen osserva che essi hanno «un'importanza tale che se l'interprete non osserva l'esatta collocazione di quegli accenti e di quelle inflessioni, si distrugge completamente la musica di Mozart. Ed è per questa ragione che si ascoltano tante cattive interpretazioni di Mozart: la maggior parte dei musicisti non posseggono un'educazione ritmica sufficiente per discernere la giusta collocazione degli accenti». Complessità ritmica e creaturalità del suono sono parte essenziale dello spirito che anima quelle musiche: ecco perché a Mozart tocca nel pantheon di Sciarrino una posizione di speciale rilievo.

Nella sua ormai lunga carriera di compositore Sciarrino quasi mai si è servito dei suoni che normalmente ascoltiamo nei concerti; lui si serve di strumenti abituali come il violino, il flauto, l'oboe o il clarinetto facendoli suonare però in una maniera che mi piacerebbe definire "aurorale", ovvero con sonorità che stanno un po' prima dell'apparizione completa del suono. C'è un momento tra l'oscurità e la luce in cui i profili delle cose cominciano ad apparire: è un momento carico di tensioni magiche e misteriose. In quel momento Sciarrino colloca i suoi suoni o si potrebbe anche dire che va a cercarli in quella zona d'ombra appena un po' rischiarata nella quale i profili delle cose tremolano incerti e la realtà, non ancora completamente disvelata, potrebbe assumere qualsiasi sembianza. Di fronte alle infinite possibilità che affollano quella penombra noi sperimentiamo il carattere illusorio delle nostre certezze; ma fin qui ho parlato di immagini, di oggetti, di realtà, perché quando si parla di musica quasi sempre ci si serve di metafore che appartengono al mondo delle visioni. Bisogna ricordare a questo punto quanto più sottile e penetrante sia, proprio a causa della sua impalpabilità, la dimensione acustica.

Scegliendo di operare nella zona aurorale della dimensione acustica, Sciarrino è perfettamente consapevole della rara potenza che acquistano i messaggi proferiti in quella zona. Il grande problema posto a suo tempo da Joyce, trova qui la sua risposta più radicale. Joyce era disposto a sacrificare gran parte del sistema precostituito in cui vengono calate le parole per liberare l'energia sonora che delle parole costituisce il nucleo più vero e più profondo, quel nucleo a partire dal quale la

vicenda del significato acquista la vertiginosa ampiezza di un mare sul quale possono aprirsi infinite scie.

I suoni che si muovono nella dimensione aurorale non sono ancora totalmente realizzati; sono presagi che alludono a molteplici possibilità. Si tratta dunque di seguire e indagare il percorso che essi compiono prima di schiudersi. Lungo questo cammino essi sollecitano sia la nostra memoria, sia la nostra fantasia. Quei profili incerti possono flettersi all'indietro fino a ricongiungersi con le immagini sonore che custodiamo nella nostra memoria. L'incerto gemito di un flauto può rimettere in vibrazione una melodia sepolta nell'oblio; quel gesto iniziale e quel timbro ci portano d'incanto un'intera costruzione musicale con tutte le minuzie dello stile con cui ci apparì la prima volta ma, per quanto fornita di un'evidenza travolgente, quell'immagine può in un istante dileguarsi e diventare altro.

Non è un caso che Sciarrino sia così fortemente attratto dal procedimento dell'anamorfoosi, ovvero dalla possibilità che i medesimi tratti hanno di risolversi in immagini diverse a seconda del punto di vista assunto dallo spettatore. L'anamorfoosi celebrava nell'arte rinascimentale e in quella barocca il trionfo dell'illusione rammentandoci la finitezza e il carattere ingannevole di ogni conoscenza e va riconosciuto a Sciarrino il merito di aver dimostrato che la musica è l'arte anamorfotica per eccellenza. Nei suoi componimenti infatti dalle ombre dei suoni non si librano soltanto i fantasmi della memoria ma, con altrettanta potenza, dei presagi sconosciuti che mettono in contatto il passato col futuro, il noto con l'ignoto. Può dunque capitare in queste musiche che la voce umana torni a intonare antiche litanie barocche per poi smarrirsi in un oceano di singhiozzi, di bisbigli e di vorticanti sequele di sillabe proferite in un soffio. Ogni certezza della percezione e dell'intelletto si dilegua incalzata dalle onde dell'anamorfoosi; ciò che sembrava assolutamente stabile si decompone come un'immagine riflessa in uno specchio d'acqua che si increspi all'improvviso.

Non diversamente da tutte le forme di sapere iniziatico, i miti mediterranei, essendo pieni di mistero, chiedevano di essere decifrati, e solo attraverso uno sforzo interpretativo continuamente rinnovato, gli uomini potevano accedere alla conoscenza. Con il tempo però i miti si sono irrigiditi in interpretazioni univoche, svuotate di ogni dynamis e questa loro condizione si rispecchia nella sontuosa immobilità delle statue. Soggiogati da quella specie di funebre magnificenza abbiamo finito con lo scordare il carattere esoterico dei miti, abbiamo smesso di interrogarli tradendo così la loro più autentica vocazione. Gli esempi di John Keats, di Martha Graham e di Harry Partch che consideravano i reperti greci del British Museum un'inesauribile fonte di ispirazione, bisogna riconoscere che non hanno avuto grande seguito. Nell'insieme i marmi di Lord Elgin se ne stanno nella luce lattiginosa delle loro sale immobili e silenziosi, consumandosi nella vana attesa di qualche intelletto capace di rimettere in movimento il ciclo mitopoietico. Quello della problematicità è infatti il connotato di gran lunga più importante di ogni opera d'arte; dimenticarsene vuol dire precipitare nella condizione fin troppo diffusa della retorica e dell'insignificanza. Eppure, da Winkelmann a Goethe, l'idea tanto celebrata della classicità come possibilità di una palingenesi avrebbe avuto tutto il tempo di affermarsi: ma non è stato così. Sembra infatti che i più recalcitrino di fronte alla prospettiva di un proprio impegno nel problematizzare quegli illustri reperti archeologici; si preferisce inchinarsi rispettosamente e pigramente, magari rassicurati dai consigli di una divulgazione sempre più cattivante.

Fortunatamente Sciarrino è uno di coloro che ritengono necessario tornare a interrogare i miti poiché più che inesplicati, li ritiene indefinitamente fertili. Per

riattivare il ciclo mitopoietico non ha esitato a rivolgersi a una delle figure più inquietanti della letteratura ottocentesca, al francese Jules Laforgue, dal cui catalogo ha estratto i libretti per i suoi Lohengrin e Perseo e Andromeda. I due miti vengono da Laforgue smontati con l'ironia e Sciarrino, nel rivestire di musica quei due geniali copioni, ha intrecciato una specie di azione parallela servendosi delle sue anamorfosi musicali.

Posto che la più prodigiosa delle anamorfosi sia quella capace di far coincidere natura e cultura, vi sono alcuni componimenti strumentali degli anni Ottanta come *Lo spazio inverso*, *Esplorazione del bianco* o *Let me die before I wake* che si incaricano di illustrare questo prodigio. La fisicità dei suoni aurorali si manifesta in questi componimenti in maniera addirittura violenta ma, come nelle "Musiche della notte" di Bartók, i suoni procedono oltre la fisicità, non verso ipotetici significati ma verso un'apertura del pensiero sull'infinito. Di qui la predilezione di Sciarrino per il mondo classico in cui le voci degli oracoli con le loro metafore un po' oscure alludono a quell'orizzonte sconfinato dell'essere in cui fisica e metafisica, natura e cultura coesistono fino a coincidere. Questa predilezione è stata colta e illustrata in maniera generosa e appassionata dagli studiosi, e questo volume è una testimonianza del fervore musical-filosofico che la musica di Sciarrino ha saputo accendere nei suoi esegeti.

Un'ennesima riproposizione del binomio Musica e Filosofia? Le suggestioni culturali dalle quali la musica di Sciarrino trae alimento sono infinitamente varie ma in ultima analisi si tratta del più creaturale dei fenomeni, ovvero della realtà sonora, e questa serie di studi, allestita dal festival Settembre Musica in occasione di un significativo ritratto dedicato al compositore siciliano, si propone di riportare l'esperienza musicale alla sua ragion d'essere più autentica, ovvero a un processo capace di tramutare il dato sensoriale in fertile travaglio del pensiero.

Torino, giugno 2002.

Enzo Restagno

Silenzio dell'oracolo

Salvatore Sciarrino evoca nella sua arte le affascinanti confluenze della civiltà siciliana. Ricordi lontani, sulla terra di Empedocle, della cultura greca, di quella romana, bizantina, araba, normanna, spagnola... Con le sue bocche di fuoco ove brillano incastonate nevi e lava violenta, bruciante sotto la scorza della terra, il vulcano si offre al sacrificio del sognatore penseroso¹.

La sua musica segreta, tesa, eminentemente drammatica, dissimula il suono – splendidamente senza dubbio – nell'illusione, nel miraggio nella chimera. L'opera illumina così l'assenza, la creazione di un universo che si presenta in forma di rarefazione, d'indebolimento e di declino: ridurre il pieno, cancellarlo, creare il nulla, la lacuna, sono le sue esigenze. Il suono, melodia del vuoto, si riduce a traccia essenziale, eco, memoria, avvenimento liberato dalla semplice presenza, e ogni opera definisce uno spazio di corpi sottili, se non improntati alla magia: *La perfezione di uno spirito sottile* (1985), per flauto, voce e percussioni. Quest'incarnato, astrale, spirituale, immortale secondo il *Corpus hermeticum*, si ricollega alle terre celesti del neoplatonismo. Luminoso e aurorale, immateriale, esso fonda l'immortalità dell'anima, che trasporta e da cui talvolta si stacca, come sua entelechia; perfezione del corpo, carne disincarnata, ma inseparabile dal vento e dal respiro.

Le mie opere più recenti sono pressoché nude. Questa nudità è essenziale all'ascolto. Solo a questa condizione la musica può impadronirsi di noi. Alla base del mio lavoro vi è un processo di riduzione o di ascesi in relazione al soggetto. Ora, l'ascesi altro non è se non silenzio. Ogni forma di linguaggio e di esperienza si altera, perde la propria normalità, quando si trova ristretta, ed è sufficiente un solo suono per comprendere che cos'è suono e che cos'è silenzio.²

La finalità di questo silenzio non si lascia cogliere se non quando i suoni sono stati eliminati, in modo che si possa dire: non resta più nulla. Musicista della vanità barocca, secondo quel genere potentemente allegorico che nel XVII secolo suggeriva lo scorrere del tempo e la caducità delle cose, Salvatore Sciarrino ritorna all'etimologia della *vanitas* latina, questo stato di vuoto e di non-realtà, la vana apparenza e la menzogna: vanità certo, ma anche futilità e leggerezza. La parola designa lo spazio vuoto nel quale gravita un'opera in cui l'elemento musicale, attenuato, si rivela nella scrittura infima dei dettagli, e dove già è presente il senso della natura morta.

Anche nelle sue numerose trascrizioni, da Carlo Gesualdo, Domenico Scarlatti, dal Medioevo, dal Rinascimento, da Bach, Machaut, Mozart e Rossini, da canzoni o standard jazzistici, l'originale, smembrato, è costretto a un peregrinare, a un'esistenza fantomatica, spettrale, fatta non di citazioni, ma di allusioni e di tradizioni appena sfiorate. Un tale vuoto e una tale ascesi materializzano la respirazione dell'ascolto nell'attesa dell'avvenimento tragico.

Nel prologo e nei tre ammirevoli intermezzi che definiscono la struttura dell'opera in due atti *Luci mie traditrici* (1996-1998), Salvatore Sciarrino cita *Qu'est devenu ce bel œil?*, sui versi elegiaci del *Tombeau d'une belle et vertueuse* di Gilles Duran. Questa canzone a tre voci del 1594, il cui cromatismo e metrica sorprendono per audacia, figurava nel secondo libro di *Airs* (1608) di Claude Le

Jeune. Lentamente, a poco a poco, nell'incisività dei timbri strumentali, che qui la scarnificano fino all'ossatura del suo ritmo dattilico, essa acquisisce il senso quasi di una cerimonia funebre.

Non considero la mitologia come un semplice spazio intermedio tra la tipologia della favola e la psicanalisi, ma come una struttura logica molto vasta. Nelle sue diverse sfumature essa offre numerose corrispondenze, molto frequenti, con le azioni della nostra vita quotidiana, di cui riflette lo stato più profondo, il significato essenziale.³

Salvatore Sciarrino ha colto il crollo della ragione nel mito, la necessità moderna del mitologico e dei suoi paesaggi pietrificati, e ne ha dedotto inoltre un'inerzia coerente con la nostra atona coscienza storica. Una recessione temporale trasforma i suoni del mondo industriale in un tessuto di trascrizioni musicali mozze e in una tematica "astorica" contrassegnata dal frammento, dalla dislocazione. Secondo Walter Benjamin, la barbarie positiva ha operato la scelta del mitologico in quanto linguaggio della reificazione totale, ricreando una forma di unità e sviluppando un'estetica teologico-politica.

Insomma, la modernità, a dirlo in termini teologici, rivendica a sé le rovine del materialismo storico, organizzando in modo incantatorio, persuasivo, il movimento dei suoni, e assumendo una dimensione immediatamente mitico-religiosa. Con la mitologia, l'artista modella un'allegoria, ne trasforma i simboli, e affronta il concetto di un'origine radicale. Ma nessun mito potrebbe dirsi assolutamente originario. Ogni sua manifestazione traduce il prodotto di un'incessante riscrittura, di cui è impossibile raggiungere a un tempo l'origine e il termine, poiché i soggetti si sdoppiano all'infinito. Questo pensiero mitico, non anteriore alla logica o alla ragione, non recluso nell'infanzia, lotta contro l'Uno e il suo potere coercitivo minacciando d'implosione l'istituzione simbolica in cui questo pensiero si genera e si ricodifica senza sosta, e a cui l'opera attinge da sempre.

In altre parole, il mito non è il ritorno a una forma arcaica di pensiero, ma la conseguenza di una riflessione trascendentale sulle premesse sperimentali. A partire dall'esperienza fondamentale della temporalità del destino. *Cailles en sarcophage* (1979-1980), «atti per un museo delle ossessioni», terza opera scenica, assiste alla nascita e alla morte di miti culturali, negli interstizi di una mitologia restituita al quotidiano, incerto e banale: Marlene Dietrich, Lacan o Genet.

La scelta di un discorso mitologico a ritroso è scelta di racconti che fondano l'ordine dell'universo. Il nome dell'eroe è qui inscindibile dalla sua fama, dal suo dilagare attraverso la storia e dalla sua rappresentazione nella memoria collettiva; creare l'essere, nominarlo e conoscerlo sono un unico e identico movimento, in cui il distacco è un dato di base e non un effetto da conseguire. *Amore e Psiche* (1971-1972), opera in un atto, *Lohengrin* (1982-1984), «azione invisibile» per solista, strumenti e voce tratta da Jules Laforgue, *Perseo e Andromeda* (1990), opera in un atto, sempre tratta da Laforgue, o più di recente *Macbeth*, ma anche Carlo Gesualdo e la popolarità della sua tragedia in *Luci mie traditrici* esprimono questo valore mitologico. Salvatore Sciarrino ci racconta così la storia del sanguinario musicista, modello della *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), azione drammatica per voce recitante, quartetto di sassofoni, percussioni, e i pupi siciliani di Mimmo Cuticchio.

È la storia di uno dei più illustri principi napoletani della fine del XVI secolo, che ha sposato una delle sue cugine, celebre per la sua rara bellezza, e da cui ha avuto un figlio. Le nozze, a lungo contrastate dal papa, che rifiutava di darvi il consenso, sono coronate per qualche anno da un'esistenza splendida e felice. Ma un giorno. Sì un

giorno la sposa lo inganna, la relazione corre presto sulla bocca di tutti, e i due amanti passano con insolenza ogni limite, ogni decenza. Anche se volesse, Gesualdo non potrebbe fingere l'ignoranza! Non gli resta che una soluzione, il codice cavalleresco. Le più alte autorità fanno segretamente pressione su di lui perché vi si conformi. Secondo l'uso, il marito dovrà sorprendere i due amanti e ucciderli per ristabilire l'equilibrio e dare riparazione al proprio onore. Allora Gesualdo uccide, suo malgrado, uccide la sposa. Quest'assalto omicida è documentato nei processi verbali del giudizio. Gesualdo dice di partire per la caccia. In realtà, attende che cada la notte e che la sposa accolga il proprio amante in camera. Giunto il momento, egli esce dal suo nascondiglio e manda avanti i suoi domestici che aprono follemente il fuoco: è un caso o un gesto di supremo disprezzo? Poi, quasi folle, ritorna sui suoi passi e pugnala con furore i corpi. Ritorna, e ritorna ancora, per aprire infine il corpo della propria sposa dal ventre alla gola.⁴

Luci mie traditrici si basa su un dramma barocco del 1664, *Il tradimento per l'honore* di Giacinto Andrea Cicognini, testimone vivente, cinquant'anni dopo gli avvenimenti, del destino del principe napoletano, divenuto mito popolare. L'opera figura nell'*Index librorum prohibitorum* del 1911 – l'inventario ufficiale dei libri proibiti dal Vaticano ove Benedetto Croce la scoprì nel corso degli anni Trenta – perché evoca la coercizione della legge e dell'adulterio, l'astuzia e la perfidia, l'amore nel quale ogni cosa sprofonda. La sua novità si riveste dei colori della commedia dell'arte e richiama un quadro di vita domestica, sorta di critica o commentario alla storia, che crea così un'azione parallela.

Della tragedia di Cicognini rimane ben poco, sia dal punto di vista della struttura che dell'intrigo. Salvatore Sciarrino sopprime nel proprio libretto gli elementi caratteristici del dramma barocco e introduce intermezzi, simmetrie e asimmetrie intenzionali:

In *Luci mie traditrici* vi sono pochissimi personaggi, e i primi piani sono definiti da un angolo visuale molto stretto. Si tratta insomma dell'esplosione di una tragedia amorosa, contrassegnata dalla violenza e dalla fatalità, che tanto meglio consente l'identificazione in quanto non contiene alcun riferimento storico. È questo a renderla moderna, perché anche se sappiamo fin al principio quel che accadrà, l'avvenimento atteso è sottoposto a un'invenzione drammaturgica che crea un certo effetto di sorpresa. Così, di fronte alla vittima che finisce per identificarsi, e per affidarsi totalmente al suo boia, lo spettatore ignora se si tratti di un ultimo slancio vitale o di un vero e proprio abbandono amoroso.⁵

Questo gioco funebre, *Trauerspiel*, rinuncia alla ricchezza dell'avvenimento, rifiuta di abbandonarsi al corso degli intrighi. Contrariamente alla Passione barocca, che simbolizza le ultime sofferenze di Cristo, si tratta di una "vanità" secolarizzata. Le sue danze di morte si sostituiscono alla redenzione della croce, il suo imperativo etico paradossale è quello dell'assoluto silenzio dell'eroe, della glaciale solitudine dell'io. La vanità rinuncia alla trasfigurazione, alla luce del Salvatore. Le sue allegorie annunciano una morte, che sarà una figura, e non la fine messianica del tempo. E tutti i segni, le scritture e le allegorie si legano strettamente a questo tempo fluttuante.

Nei riflessi della propria arte, Salvatore Sciarrino sonda l'interiorità dell'anima, e accoglie quelle furtive percezioni attraverso le quali il mondo si offre a noi. «Riflettere, dunque, non è costruire il mondo ma restituirgli la sua offerta», scrive Umberto Galimberti⁶. Salvatore Sciarrino: «La mia concezione del suono ha origine in una sorta d'introspezione fenomenologica e antropologica. Io sono

qui e ora: che cosa sento? Tutte le mie composizioni nascono da questa domanda»⁷. L'usignolo di *Vanitas* (1981), le quaglie di *Lobengrin*, così come la voliera del *Trio n. 2* (1987) annunciano il merlo di *Luci mie traditrici*, il cui canto affiora in tutta la scena V del primo atto, anticipazione del diagramma crescente dell'atto secondo.

La natura è un habitat sonoro, e la musica un'ecologia, una zoologia inventata. Con un significato non realistico, ma di stilizzazione, un naturalismo di tal genere nasce nel Rinascimento. Un canto di uccello e la sua imitazione strumentale sussistono ormai nello stesso momento in cui vengono uditi. La musica in effetti è l'unico linguaggio, con la scultura, in grado di imitare, se non di riprodurre, la realtà: «Realismo e illusionismo: sono due concetti fondamentali per capire questa direzione caratteristica della mia musica»⁸.

Perseo e Andromeda si propone dunque come una musica di pietra, di onde e di vento, in cui il suono bianco è già ciottolo frantumato, risacca marina, soffio d'Eolo; in cui l'onda disegna la forma stessa dell'opera, e in cui i frangenti offrono l'astrazione di una geometria musicale. Ora, quest'habitat sonoro ascolta anche il corpo vivente. In una camera vuota, il nostro respiro e i battiti del nostro cuore ci rifiutano ancora il silenzio. Tra gli innumerevoli esempi, citiamo l'inizio di *Infinito nero* (1997-1998), o la stessa V scena di *Luci mie traditrici* che lascia intendere l'affanno del Servo.

La musica è rappresentata dai rumori uditi dai personaggi. Rifiutando distrazione e futilità, l'arte musicale di Salvatore Sciarrino scopre l'artificio dell'imitazione, misurando senza sosta la distanza che separa dal modello naturale, e distinguendo l'intelligibile dal sensibile, l'essenza dall'apparenza, l'idea dall'immagine. *Vanitas*, natura morta in un atto per voce, violoncello e pianoforte, è la gigantesca anamorfosi di una vecchia canzone, il cui profumo misteriosamente si conserva per noi. *Anamorfosi* (1980), è il titolo di un'opera per pianoforte. O ancora *Tutti i miraggi delle acque* (1987), per coro misto... Queste «prospettive depravate»⁹, curiose, rallentate – oppure, secondo Nicéron, questo *thaumaturgus opticus* dallo sguardo fondamentalmente malinconico – contrassegnavano, nella loro modernità, l'emergere del simulacro e l'affermazione dei suoi diritti, tra la copia, possesso di seconda mano, e l'icona che rende visibile il *deus absconditus*, lo scarto in essa tra il divino e il suo volto.

La distanza dal falso pretendente e dalle sue devianze introduce il sovvertimento, nasconde una potenza che nega sia l'originale che la copia, il modello e la riproduzione. Sofista o centauro, quest'immagine s'intromette e s'insinua ovunque, nella scrittura – simulacro in sé – e nella ricezione, che include un ascolto libero da ogni solidificazione. «Il concetto borghese di *descrittismo* rifugge da una realtà impossibile da imitare, temendo che il falso sia confuso col vero, che l'idea dell'angelo si sdoppi in quella del demonio. Le incarnazioni del dubbio, le apparizioni nello specchio, la follia, Proteo, sono gl'indizi della nostra paura», scrive Salvatore Sciarrino¹⁰. Nell'*Odissea*, Proteo era un dio marino, un profeta col potere di assumere ogni forma: animale, vegetale, oppure uno degli elementi, acqua, fuoco.

Quest'arte del simulacro, di un'«immagine senza somiglianza»¹¹, della difformità e della devianza interiorizzata, che affonda nella dissimiglianza, implica una distanza, il desiderio di un suono lontano e mai udito, di una musica della lontananza: *All'aure in una lontananza* (1977), per flauto. Scettico e irraggiungibile, Salvatore Sciarrino è un musicista dell'allontanamento; la sua intensa ironia è a un tempo uno sfiorare e un allontanarsi: il solo allontanarsi restituirebbe

un'improbabile freddezza. Così l'orizzonte, quest'indicatore della distanza, o dell'attesa, e il suo bruciante nitore, figurano in diversi titoli: *Muro d'orizzonte* (1977), per flauto in sol, corno inglese e clarinetto basso, o *L'Orizzonte luminoso di Aton* (1989), per flauto. La stessa ossessione domina i personaggi di *Perseo e Andromeda*. Questa linea, sospesa in lontananza, si sposta poco a poco, trema e talvolta scintilla, sotto il nostro sguardo scrutatore. «Dall'orizzonte, sul filo delle onde remissive, nell'incanto della luna piena sgranata, in tutto il suo splendore, si avanza un grande cigno scintillante di luce, il lungo collo atteggiato a prua. È cavalcato da un efebo che tende il braccio, sublime d'inconsapevole orgoglio», troviamo nelle didascalie della scena IV di *Lohengrin*. Salvatore Sciarrino sviluppa una filosofia sonora della distanza, non del *fortissimo*, con le sue minacce e la sua temerarietà, ma del *pianissimo*, dove la prossimità e la separazione, la partenza e il ritorno, si confondono in una stessa fedeltà: offrendo il modello nel disconoscimento del simulacro, l'uno si unisce all'altro tanto da fondersi indistinguibilmente e definitivamente in lui.

Se il fulgore dell'orizzonte consuma l'ascolto, i bagliori del riflesso lo distruggono. Nella seconda scena di *Lohengrin*, i nomi e le date sono incisi sugli specchi, oggetti che attraversano l'opera di Salvatore Sciarrino fin dalla settima e ottava scena di *Aspern* (1978), singspiel in due atti, e di nuovo in *Canto degli specchi* (1981), per voce e pianoforte, *Ancora il duplice* (1971), estratto da *Amore e Psiche*, per mezzosoprano e orchestra, o *Lo specchio infranto (pulvis stellaris)*, quarta scena di *Vanitas*. In *Perseo e Andromeda*, la figlia di Cassiopea contempla le proprie labbra e occhi in una pozzanghera presto intorbidata da nubi gonfie di pioggia, e nell'ultima scena di *Le luci mie traditrici*, l'istante dell'uccisione di La Malaspina è quello del riflesso dell'anima: «Volete ch'io mora? / Specchiatevi nel letto. Vi è uno specchio? Più vero d'ogni vetro». Lo specchio è prova di ripiegamento in sé, simbolo di contemplazione. In esso, l'unione di un essere con la propria immagine attua l'intrusione del sovrasensibile.

Così si fa luce l'opposizione interna allo specchio, la distinzione secolare tra uno specchio umano, ingannevole e fallace, quello dell'apparenza e del fantasma, quello dell'acqua stagnante che snatura l'immagine delle cose mostrandole diversamente da ciò che sono, incatenando gli abitanti della Caverna alla loro prigione, e lo specchio *sine macula*, in cui si riflette l'immagine nella purezza originaria della propria luce, quello enigmatico della speculazione, della filosofia e dell'anamnesi, quello nel quale ci ricordiamo dell'anima, della virtù, della saggezza e della perfezione, alla ricerca di noi stessi: «Lacerate dunque l'altra immagine», canta allora la duchessa prima di morire.

Questi specchi, effimeri, traducono la natura fenomenica della realtà *phainomena*, in quanto negazione, assenza, e non "ente" (*ta onta*) senza la consistenza della cosa che veramente è. Brillante, lucente, chiarificante e ricondotto al proprio etimo luminoso, il fenomeno è il luogo dello svelamento della cosa, non la cosa vera, in sé, non la verità della cosa nella propria presenza, ma l'asserzione della sua necessaria latenza, come se si affermasse qui che non ci è dato di vedere come enti altro che riflessi, nell'enigma dello specchio di Dioniso. *Lohengrin*, *Perseo e Andromeda* e *Luci mie traditrici*: il mondo diviene un un gioco di specchi, una scena, un mondo come rappresentazione. Con la realtà che brucia sulla loro superficie levigata, questi specchi e le loro immagini affermano così la vanità e la miseria della creatura, la *vanitas vanitatum*, ma vogliono essere veri, riflettere il vero e manifestare la caducità delle cose. Indirettamente, le loro illusioni

ingannano un corpo votato al caos, alla necrosi e alla putrefazione, al fetore di fossa comune della villa nuziale in *Lobengrin*. E se l'occhio è specchio, la nostra condizione è inesorabilmente quella di Narciso, la figura platonica, più plotiniana della "bella immagine" trasportata sulle acque, in caccia di riflessi e simulacri vani, il simbolo di colui che confonde inganno e realtà (*Enneadi*, V, VIII, 2 o I, VI, 8), dimentico delle cose reali: *Raffigurar Narciso al fonte* (1984), per due flauti, due clarinetti e pianoforte.

Chi può dire di *essere* in verità? Chi non è immagine? Nell'evanescenza dello specchio, ogni percezione si fa irreali, si trasforma in apparenza, e cessa di essere afferrabile, ogni presenza si manifesta come intangibile assenza. Le manifestazioni riflesse non svelano né rivelano quest'assenza, ma ne danno testimonianza in sé. Sull'assenza di ogni immagine, sull'apparente presenza del fenomeno, si costruisce l'edificio critico della ragione. La volontà degli specchi è la crudele cupidigia che trascina senza sosta da un'immagine all'altra, senza che sia possibile uscire dal cerchio e guardare in faccia l'idea. Questo è ciò che le *Wunderkammern* dell'immaginario manierista e barocco rispecchiano fino alla nausea. «Il Barocco inventa l'opera o l'operare infinito. Il problema non è come terminare una voluta ma come continuarla, farle attraversare il soffitto, portarla all'infinito», scrive Deleuze in un saggio su Leibniz¹².

Queste opere, su cui si misura evidentemente *Cailles en sarcophages*, mostrano la negazione di ogni presenza, l'apparenza di ogni manifestazione, l'essere fenomeno di ogni realtà. Ma i loro specchi sanno anche immaginare, potenza della mania che non riproduce servilmente né ripete nulla. Lungi dall'imitazione platonica dell'idea, lo specchio, forza demiurgica, crea ciò che in verità non esiste, a immagine dell'interprete di un suono venuto dal nulla. Le sue incrinature determinano la forma. Il sole, la luna, gli astri e gli altri enti sono le creazioni della sua immaginazione sovrana: *L'immaginazione a se stessa* (1996), per coro e orchestra. Attraversato, lo specchio riflette l'invisibile e l'inaudito, inventa le immagini del proprio ascolto. Se non ci è dato di creare altro che immagini, ci viene ancora precluso il contatto con la verità in sé.

Le maglie del tempo si dipanano. «La dilatazione del tempo spazializza l'ascolto: noi siamo in un luogo-non luogo in cui i suoni fluttuano e passano come soffi in un'atmosfera immobile», scrive Salvatore Sciarrino su *Un'immagine d'Arpocrate* (1974-1979), per pianoforte, coro e orchestra¹³. In *Perseo e Andromeda* il tempo si fa più lento, si dilata, si allunga e attribuisce così un immenso potere di coagulazione alla frase di Laforgue, che solennizza la parola al di là di ogni limite. *Luci mie traditrici* sospende, nel vocalizzo e nella ripetizione, le brevi battute di Cicognini. Un frammento di scena è presentato come duetto, ripreso come trio, modificando sostanzialmente la situazione e il verbo, rendendo impersonale il melisma.

L'opera di Salvatore Sciarrino segue una tradizione metafisica della durata, scissione dell'eternità. Ora, l'eternità comincia con l'oblio o meglio, secondo la terminologia di Gabriel Bounoure, le forme si dissipano nella fatica dalla memoria. Taluni ricordi affiorano con nostalgia sulla superficie illusoria dei suoni: una stazione radiofonica, la cui frequenza è alterata da quella contigua, i grilli di sera, il tic-tac di un pendolo, un vetro rotto... altrettante sonorità fragili e fuggitive che il tempo annulla. *Efebo con radio* (1981), per voce e orchestra, scopre così l'atemporale, questo "aldiquà" del tempo a proposito del quale Freud scriveva: «I processi del sistema inconscio sono atemporali, cioè non sono ordinati tem-

poralmente, non sono modificati dal tempo che passa, non hanno insomma alcun rapporto col tempo. La relazione col tempo è legata al lavoro del sistema conscio»¹⁴. In *Lohengrin* si riflette il disordine, la confusione se non l'incoerenza di quest'inconscio non-lineare.

Già compiutasi, sospesa all'infinito, alla lenta erosione degli scogli e all'eterno frangersi dei flutti configurati nell'omogeneità sonora e figurativa dell'elettronica, l'attesa di Andromeda scopre una dimensione che i greci chiamavano *aiòn*, quest'"altro" dal tempo, il suo contrario o il suo aldilà, l'eternità perfetta, senza fine, che nella propria essenza è una distensione, un diastema, un prolungamento della vita dell'anima. Così l'intervallo non è più conosciuto come uno scarto tra due suoni, ma come una trasformazione in sé, alla ricerca di formule non indebolite dalla banalità, lontane dalla codificazione storica. «Aeternitas non est temporis sine fine successio, sed nunc stans»; comprensione simultanea, per opera della gnosi, dell'infinità dei tempi, l'eterno presente caratterizza la pienezza dell'esistenza eternamente stabile, come appannaggio dell'essere. Nell'attenuazione drammatica o sonora dell'inizio o della fine, tutto nelle opere di Salvatore Sciarino è in relazione con la stasi. Il gesto decisivo dell'ascolto determina un presente autentico. La densità raggiunge in quest'istante una concentrazione tale che il presente è sospensione dello stesso scorrere del tempo. Ogni suono focalizza in sé, senza limite, il tempo nella sua totalità. Non *era*, non *sarà*: è.

La dimensione tragica dell'opera deriva da un principio di variante, secondo l'espressione di Adorno, opposta alla variazione continua, in cui si svelano altre nozioni collegate: l'eternità, durata di vita infinita, moto perpetuo del cielo, degli astri e dell'universo, senza inizio né fine, racchiudente una successione; l'*aevum*, tra tempo ed eternità, l'"eviternità" degli scolastici, illimitata, che rinuncia a questa successione e definisce i movimenti atemporalmente attribuiti ad esseri particolari, angeli o corpi celesti, ritenuti essere a un tempo indivisibili e perfettamente regolari. La singolarità del tempo nell'opera di Salvatore Sciarino nasce dalla sua origine grafica, dagli schizzi in forma di diagramma. Letteralmente, lo spazio genera il tempo, e rovescia la celebre risposta di Gurnemanz nel *Parsifal* wagneriano: «Zum Raum wird hier die Zeit [Qui il tempo si fa spazio]». Allora il suono, vivente, organico, colto nelle proprie pulsazioni, fissato in uno schizzo, si fa simile a un'epifania, a un'apparizione, più che a un semplice e interno elemento costruttivo. Apparizione dell'ente, chiarimento dell'occulto, manifestazione del noumeno, esso "viene alla presenza".

Oggi il tempo non scorre più come in precedenza: è divenuto discontinuo, relativo, variabile. Variabile: spostandoci da un capo all'altro del mondo, comprimiamo e dilatiamo il tempo. Relativo: possiamo comunicare con i paesi più distanti, dove, in un medesimo istante, gli orologi indicano ore diverse. Discontinuo: possiamo fermare il tempo, interromperlo. È sufficiente scattare una fotografia. Poi, guardandola, inseriamo un rettangolo di passato nel presente che viviamo.¹⁵

Nella brusca frattura della continuità, nasce l'"altro". Creare il vuoto vuol dire lasciare a quest'"altro" che ignoriamo lo spazio per dispiegarsi. Il rettangolo rappresenta una finestra, una fessura insidiosa. In *Morte di Borromini* (1988), per orchestra con lettore, l'architetto raggiunge attraverso l'agonia la luce di cui la notte l'aveva privato, ottennebrando il suo spirito. Entrare, uscire, esprimere la cesura del tempo e dello spazio sono anche la scommessa di *Efebo con radio* e di *Infinito nero* (1988): «Porte, finestre, fori, celle, spiragli di cielo, caverne».

Su *Il clima dopo Harry Partch* (1999), per pianoforte e orchestra:

Con la forma a finestra, è possibile sottrarre alla percezione dell'ascoltatore una percentuale variabile dell'immagine sonora. Ho realizzato qui una suddivisione in finestre più grandi del solito. Grumi sonori scendono dall'alto, ma la loro origine è altrove, fuori dei limiti di campo. Essi scendono e scompaiono al disotto di un limite inferiore.

Abbiamo l'intuizione di un ribollire di questa musica; ricaviamo quest'intuizione dalle zone a margine dell'immagine sonora, senza esserne spettatori diretti. Le perturbazioni intervengono forse al di là dei margini. In una sorta di feritoia rettangolare, l'immagine sonora non ha sviluppo, ma è tanto più esaltata in quanto è mutilata. Queste feritoie si giustappongono, creando legami fugaci che ci fanno dubitare dell'identità delle immagini, come sotto l'effetto di spostamenti leggeri e successivi dell'inquadratura.¹⁶

Nel frammento, al di sotto del tempo alienato, rettilineo, della storia, dietro di lui, la forma a finestra, quest'altro limite, apre l'interferenza delle dimensioni parallele – «cortocircuiti della memoria», secondo la formula di Salvatore Sciarrino – quanto l'abisso del «fuori quadro». Volverne infrangere i limiti ci fa cadere nella confusione del doppio. Perché il luogo della melanconia, più ancora del vuoto, si riferisce ai bordi della voragine scavata dal vortice interno del pensiero formale.

Soltanto il tracciato dei bordi riesce a mantenere una parola che affermi l'identificazione con il nulla in relazione a un effetto di gioia mortifera, escluso dal gioco del riferimento simbolico. Il soggetto melanconico s'inscrive di conseguenza nella perdita irrimediabile di qualcosa che non ha rappresentazione. Esso non chiede nulla, e, occupando il luogo della mancanza, non prova neppure l'angoscia che sottolinea la naturale inadeguatezza della risposta necessariamente falsa alla domanda necessariamente ingannevole.¹⁷

Nel 1986, Salvatore Sciarrino scrive tre opere intitolate *Esplorazione del bianco*, che rappresentano «l'immersione nella cecità; sottile variazione accecante»¹⁸.

Questa bianchezza insostenibile, abbagliamento dove il visuale e il sonoro si confondono, si trova sulla soglia del nulla. A un certo momento, il bianco, assenza di ogni colore, è così intenso, e il silenzio, assenza di ogni suono, così assoluto, che l'uno e l'altro esprimono soltanto la loro invisibile e muta negazione. Il silenzio si fa maestro della durata, poiché la durata è bianca. Ossessione del bianco, ombra della morte, trasmutazione di acqua in latte, il bianco raggiunge una trasparenza assoluta, in cui il colore non esiste se non mascherato: *L'invenzione della trasparenza* (1993), per orchestra con solisti. Esso trasforma le origini di ogni colore in uno squarcio sul vuoto. Scrivere sul bianco vuol dire infatti insudiciarlo con il segno stesso, ma anche accettare il contagio cancrenoso e mortifero di un altro bianco che potrebbe ricoprirlo di nuovo. Questa passione per il bianco è allo stesso modo passione per il nero e l'oscuro. Come il nero, il bianco non è il colore del riposo, di un'origine o di una conclusione pacata, di una calma lentezza o di una profonda quiete, ma promessa di una macchia e di un sangue vergine che esso desidera e che ormai lo ferisce.

Fin dal principio, il tema centrale di *Infinito nero* era il dialogo, l'idea di polarità, il nero e il bianco. Inizialmente, avevo previsto due solisti. Lo spazio della scena deve essere diviso, non da costruzioni, ma dalla luce, nera e bianca. Non si tratta di una divisione stabile, ma di cambiamenti di luce rapidi, inconsapevoli, vicini al battito di ciglia. Questi cambiamenti si rifanno all'opera ed ai suoi discorsi paralleli. Il più importante è l'idea che la convergenza delle contraddizioni sia visibile. *Infinito nero* avrebbe

potuto intitolarsi *Infinito bianco*. Non si tratta di un paradosso: quando guardo a lungo il bianco o il nero, vedo la stessa cosa.¹⁹

L'insegnamento dei *Neri* del pittore e amico Alberto Burri è evidente: *Omaggio a Burri* (1995), per violino, flauto in sol e clarinetto basso.

Ugualmente, in principio era il silenzio – dominato dall'angoscia o ricco di potenzialità – prima dell'intimo fremito che non lo prolunga se non per sostituirsi a esso. Bilancia del sogno, questo "suono zero" contiene tutti gli altri suoni, custodi del silenzio da cui provengono e al quale ritornano, a seconda dei segni $o < e > o$; suoni che si collegano ciascuno alla parte più intima dell'altro, in ascolto dei fenomeni e della morte, stabilendo una comprensione istantanea ed effimera. Perché, nella sua ricerca di una parte muta e universale, il silenzio precede il linguaggio. Dopo di lui, il suono si distacca con violenza, e s'impone come il grido di quello che Ludwig Wittgenstein chiamava un *Unklangbar*. Wittgenstein, di cui *Un'immagine d'Arpocrate* canta, amputata del suo primo membro, questa frase: «Ciò di cui non si può parlare, va taciuto...», «...darüber muss man schweigen...» Questo silenzio si fa immagine sonora di una luce interiore che decresce. E Arpocrate era il dio egizio murato in un ermetico silenzio.

Il silenzio non obnubila la parola interrotta, ma la rigenera. «Dà a vedere, senza dare più nulla», scriveva Edmond Jabès²⁰. Taciturni, i suoni dalle dinamiche estreme e minimali ritolgono ai timbri le loro caratteristiche individuali, e autorizzano la necessità di trasformarli; ogni suono allora vive come un organismo o una presenza reale. L'opera di Salvatore Sciarrino accusa in questo modo le tensioni dell'ascolto. I suoni, tormentati, sfiniti, abbandonati, non chiedono null'altro, non sono collegati se non per la loro pura appartenenza al mondo del silenzio, investiti della responsabilità di introdurre al nulla, meravigliati della propria esistenza, sorpresi che altri suoni siano stati scartati, e che la prova del suono emesso si compia in quel silenzio che lo rende impossibile, insostenibile. L'opera rappresenta lo spazio non di silenzi sonori, ma di suoni silenziosi e trasparenti. Pertanto, ciò che costituisce la qualità di questa musica, è la mancanza, l'abisso, l'inaudito, cioè l'incertezza contro i quali si travaglia.

Il silenzio è decisivo in ogni *Trauerspiel*. Ciò che l'ente vi annuncia è l'inizio dell'umano. Là dove si assentano la parola e la nota, rinascono il cadavere dell'animale e la figura del lupo. L'uomo è dunque in cammino verso il linguaggio, smaterializzando senza sosta il mondo nel suo "detto", indissociabile dal silenzio. Lo spazio del *Trauerspiel* è lo spazio della nostra lotta con il linguaggio, e della lotta del linguaggio con se stesso, il quale, angelico, può ancora ritrarsi nell'indicibile e nell'inudibile. L'uomo canta, ma dalle sue labbra non esce alcun suono. Critico, il suo "detto" si rivela intrinsecamente allegorico. Contrariamente al simbolo, paradosso dell'unità del sensibile e del sovrasensibile, l'allegoria non è una tecnica ludica di figurazione immaginata, ma un'espressione dei dolori del mondo. Essa si manifesta nel verbo e nel suono, nei personaggi, nella scena. Il *Trauerspiel* si proibisce di praticare l'allegoria con discrezione, quest'allegoria che, a differenza del simbolo – cristiano – comprende il mito. In *Vanitas*, le rose multiple del tempo barocco lo testimoniano.

La dimensione ontologica fondamentale di questa drammaturgia, negativa, è la voce. Volentieri lirica, l'opera di Salvatore Sciarrino riposa sull'emissione umana di un testo intelligibile. Così la forza di *Luci mie traditrici* si riferisce «all'espressione nel canto»²¹, dove la voce è il centro attorno al quale gravitano gli

altri suoni. Ma dov'è quest'ultima? Quando dunque si alza? Colui che ascolta non scruta mai la voce, la quale non è tangibile né si concede allo sguardo. Essa è là. Filone ritorna, nel *De vita Mosis*, su questo paradosso: la voce è la sola cosa in noi che non si offra alla vista. E l'essere del dramma è prima di tutto una voce. Questo avviene anche, in modo fiabesco, in *Lohengrin*.

Una luna piena implacabile e divina davanti al mare eterno. Il Gran Sacerdote invita le vestali a offrire alla luna i loro vellutati seni di rango perché ne sgorgi il latte necessario. Elsa soltanto non si scopre. Nascono subito i sospetti: «Mani profane hanno sciolto la tua cintura e spezzato il sigillo delle tue piccole solitudini». Se, alle tre intimazioni d'uso, il suo fidanzato non si presenterà per reclamarla, ella sarà condannata ad avere bruciati gli occhi (scena 3). Elsa, bella come l'incarnazione di uno sguardo, invoca colui che la salverà. Dall'orizzonte, un grande cigno scintillante di luce arriva, il collo atteggiato a prua (scena 4). Nella villa nuziale, che il Ministero dei Culti mette a disposizione dei giovani sposi, si svolgono in un magico chiar di luna, in un'atmosfera sognante, vicende di freddezza, echi e capricci. Lohengrin brucia d'inquietudine, guarda nel vuoto (scena 1). Entrata nella villa invasa dalle erbacce, con le stanze vuote e gli specchi muti, Elsa inizia Lohengrin ai fasti della voluttà. Ma il cavaliere motteggia i suoi fianchi stretti, chiede di riposare solo nel silenzio della notte, e stringe disperatamente un cuscino che si trasforma in cigno, spiega le ali, e vola via con lui attraverso la finestra (scena 2).

Lohengrin affida a una voce solista le funzioni della rappresentazione: «Attraverso la musica, attraverso il testo, in essa troviamo tutti i personaggi; la scena stessa è compendiata in un solo personaggio»²². L'opera è una «cosmogonia sonora, interamente vocale»²³, attraverso sfumature con le quali Elsa esprime la propria voce, ma anche quella di Lohengrin e del Gran Sacerdote, e rivela un intimo legame con la morte. Nulla è rintracciabile in effetti nella sua voce, se non l'idealità di qualcosa di esistente, o la non-esistenza di questa cosa. Se Elsa tace, tutto scompare, e la scena si vuota.

La condizione di una composizione del genere è di concepire la voce, il corpo come universo. Il movimento d'introspezione che ne risulta riflette l'ambiente esterno che deve praticamente creare attraverso l'illusione quel mostruoso paesaggio dell'anima e divenire spettacolo in sé.²⁴

La voce, negativa, si mantiene nei confini di un ritratto. Elsa ridesta la morte con una voce i cui silenzi annunciano un'altra voce, quella della coscienza e dell'essere che i suoi respiri e i suoi murmuri fruscianti ci lasciano subito indovinare. Questo "dire" dell'anima, prima della nascita, questo rumore del silenzio iniziale rappresentano, nel prologo, il vento della riva, la promessa del canto, poi il suo avvento dove le parole s'irrealizzano.

Lohengrin è soliloquio. La folle vestale rimanda al silenzio, all'immaginazione, prima del suono stesso. La sua anima riecheggia e s'impadronisce del nostro ascolto, se facciamo silenzio in noi stessi. Martin Heidegger scrive in *Essere e Tempo*: «La coscienza morale parla unicamente e costantemente nella modalità del silenzio». La voce silenziosa di Elsa ci chiama a compiere, nel nulla, l'esperienza dell'essere. L'esperienza dell'essere è, in altre parole, l'esperienza di una voce nel richiamo del silenzio dove «l'uomo prova, chiamato dalla voce dell'Essere, la meraviglia delle meraviglie: *Che cosa l'ente è*». «Quest'eco è la risposta umana alla parola della voce silenziosa dell'Essere», scriveva ancora Heidegger²⁵; la mitologia di una voce silenziosa, fondamento ontologico del linguaggio, era apparsa nella mistica della tarda antichità.

Perché chiamare *voce* l'immateriale di questa voce silenziosa dell'Essere, più profonda di quella sorta dalla gola e dalle labbra? Il paradosso di Elsa consiste nel preservare questo silenzio e resistere alle fratture del suono, alla rivelazione dell'ente come altro, alla disposizione (*Stimmung*) dell'angoscia o all'angoscia come disposizione fondamentale, a ciò che fonda il *Dasein* di fronte al nulla, al vuoto, e ve lo trattiene. Questo *Dasein* tocca il fondo dell'abisso, in cui la voce scompare, quando la *Stimmung* si fonda su un silenzio della *Stimme* (voce). Ma la coscienza morale si fa comprendere nella modalità del richiamo. La *Stimmung*, come umore, stato d'animo, disposizione dell'anima o tonalità affettiva, escludente ogni dimensione psicologica, si distingue dalla *Stimme*, ma deve essere restituita al proprio legame etimologico con la voce, e soprattutto alla propria dimensione musicale²⁶: secondo Novalis, la *Stimmung* è un'«acustica dell'anima».

L'occhio vede ascoltando, ascolta dallo sguardo. La voce visibile è lo splendore stesso. Nell'*Esodo* (20,18), a proposito della rivelazione sul Sinai, è scritto: «Tutto il popolo vedeva le voci». Filone interpreta letteralmente questo versetto. Se una voce è visibile e «se la voce dei mortali si rivolge all'udito, gli oracoli ci rivelano che le parole di Dio sono, come la luce, cose viste. È scritto: "Tutto il popolo vedeva la voce" invece che "sentiva" la voce» (*De migratione Abrahami*, 47). Allora la voce si offre all'ascolto, e soprattutto agisce. Nell'*Apocalisse di Abramo*: «venne una voce di tuono che bruciò mio padre e la sua casa e tutto ciò che vi era nella sua casa, per una profondità di quaranta cubiti (8,5). La voce, visibile, schianta e avvampa. Salvatore Sciarrino ha colto l'immenso dolore di Elsa: là dove il visibile supera se stesso, esso s'incarna nella voce. Ciò che l'occhio ascolta ci mette alla prova col suo verbo.

«Azione invisibile» è il sottotitolo di *Lohengrin*: «Troppe spesso, l'invenzione musicale ricerca la sua ragion d'essere sulla scena. Ci si dimentica che possiede la forza di un linguaggio che le dà il potere di rappresentare, di suscitare pure illusioni. La magia del teatro non affiora soltanto quando la musica si unisce al visibile»²⁷. Perché la musica di Salvatore Sciarrino è intrinsecamente drammatica: i suoni stessi *rappresentano*. Un intervallo diventa un paesaggio dell'anima, l'evocazione di un'interiorità, vale a dire un'altra ipotesi di universo. In *Lohengrin*, dramma dell'ascolto, Salvatore Sciarrino suggerisce una soluzione: un sipario tra la scena e la sala. «C'è qualcuno davanti a noi, che non è più se stesso»²⁸. Così definita, la rappresentazione si distanzia nella visualizzazione di metafore acustiche. In tal modo l'opera non suppone un'azione, ma l'interiorizzazione del teatro nella musica. Con *Lohengrin*, la musica, ormai teatrale, si trasforma in ciò che l'eroina vede. «Ella è malata d'irrealtà. Elsa s'identifica con le cose, con la notte, con i suoni della notte, e noi non possiamo più distinguere se sono veri o no»²⁹. O ancora: «Questi suoni sono già teatro. Non hanno bisogno di essere illustrati, né di essere rivestiti con un'immagine: posseggono una loro propria immagine»³⁰. Dalla moralità leggendaria di Jules Laforgue, quest'ardente lettore di Schopenhauer e di Hartmann, intriso di disperazione metafisica e intento a ricamare figure deliziose sulla trama dell'illusione universale, Salvatore Sciarrino rovescia la successione degli avvenimenti e delle scene. Egli introduce un prologo, «Il cuscino, il cuscino!», e un epilogo, nel corso del quale le quinte lasciano crudamente scorgere una camera d'ospedale, dove Elsa, fragile vittima resa sorda da un gioioso carillon, intona un'ultima cantilena sulle «campane delle belle domeniche».

Con quest'inversione, Salvatore Sciarrino suggerisce lo spazio interiore del sogno, nel quale noi siamo resi sensibili ai movimenti sottili del mondo, e la cui

logica dissocia le strutture della coscienza, mentre il soggetto del suono si manifesta come divenire e totalità dell'esistenza stessa. Perché il sogno, chiarezza estrema dell'intuizione, annuncia all'uomo la sua arida solitudine e ostacola il suo sonno; vigile, lo sveglia con la luce della morte, senso assoluto di se stesso: *Let me die before I wake* (1982), per clarinetto (quest'invocazione di origine biblica è d'altronde il titolo di un libro clandestino sull'eutanasia).

Il suono si unisce al canto materno della notte, dove ogni voce isolata trova rifugio, notte dell'immutabile, resa insonnolita dall'oscurità: *De la nuit* (1971) per pianoforte, *Tre notturni brillanti* (1975), per viola, *Ai limiti della notte* (1979), per viola, *Autoritratto nella notte* (1982), per orchestra, *Allegoria della notte* (1985), concerto per violino e orchestra, *La navigazione notturna* (1988), per quattro pianoforti... In *Luci mie traditrici*, oltre la divisione tra interno ed esterno – carattere estetico della voluta e dell'architettura barocca –, tra i canti della natura e la manifestazione del corpo, l'uditore ascolta lo scorrere del tempo verso la notte dell'omicidio, e la lenta metamorfosi del canto iniziale nel parlato delle ultime frasi: opera dell'attesa nei limiti di una struttura chiusa, che conduce a un esito sacrificale. Le scene notturne si svolgono in interni, e noi sentiamo i rumori, lo sgocciolio interminabile dei giorni, come attraverso una finestra chiusa. Terra di silenzi e di suoni dall'intensità ingigantita dall'insonnia, la notte indica l'allontanamento, il sonno ostacolato e il sogno, scoppio di luce.

La musica di Salvatore Sciarrino si sviluppa in una zona di frontiera, sorpresa da un senso di timore per i vasti spazi inabitati tra il mondo della terra e il mondo della psiche, nell'articolazione tra immaginario e sensibile. Come Carlo Gesualdo e sua moglie, le cui marionette si rifiutano alla visceralità, al soffio e al sangue della vita in *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, affidata alla stilizzazione di un recitante (*cuntu*). Come *Fauno che fischia a un merlo* (1980), per flauto e arpa, dove la musica evoca la divinità campestre per farla emergere «dall'oscurità profonda della casa, dai recessi più scuri del nostro giardino mentale»³¹.

Come l'uomo-salamandra o l'uomo-toro, due tra le strane creature di *Amore e Psiche*, Pan e le sue tardive imitazioni romane, Fauno o Silvano, abitano i valioni, le grotte oscure, l'acqua, i boschi e le foreste, ma soprattutto i luoghi selvaggi. Nella leggenda di Amore e Psiche, raccontata da Apuleio, Pan, accompagnato da Eco, salva Psiche dall'uccidersi in un fiume. Mostro, satiro, fallo o caprone, egli esprime una natura brutale, terrificante e fantasmatica, che egli incarna per la nostra coscienza: la paura panica, non della morte, ma del nulla su cui poggia ogni cosa, «come se l'esistenza umana, anche al suo livello fondamentale, fosse una metafora»³².

Salvatore Sciarrino ha consacrato inoltre a questi demoni dell'incubo, ermetici e dionisiaci, figure della compulsione istintuale, *D'un faune* (1980), per flauto in sol e pianoforte, e *Di Zefiro e Pan* (1976), *poemetto* per dieci strumenti a fiato. È sempre un mostro a farsi latore di un simbolo d'immortalità, come l'albero della vita, al quale ha accesso soltanto colui che supera le prove. «Il mostro di volta in volta come *animale* e come *demone*, essere difforme o demone umanizzante. In generale, si tratta semplicemente di uno degli elementi che avanza con andatura maestosa verso la categoria ampia ed eterogenea del meraviglioso»³³. L'uomo-cigno di *Lohengrin* o il drago di *Perseo e Andromeda* erano stati superati dalla mostruosità genetica di Camille, l'ermafrodita Herculine Barbin³⁴ di *Cailles en sarcophage*. Vago riflesso di questi corpi ambivalenti, le «trasformazioni della materia sonora», sottotitolo di *Flos florum* (1981), per coro e orche-

stra, implicano una natura postorganica, comune a certi fenomeni moderni come la body art o il piercing.

Fin da allora, alle soglie della notte, amara, la pura solitudine del sognatore costituisce la condizione dell'artista. Solitudine di Carlo Gesualdo nelle proprie audacie e nella decisione del proprio crimine; solitudine atlantica di Elsa, o noia di Andromeda, abbandonata su di un triste scoglio nella rinuncia a seguire Perseo, giovane cavaliere dalla erre moscia incredibilmente affettata. Rivelatore di una trascendenza e della nostra parte meno riconducibile alla Storia, il sogno è la genesi, la condizione, la fonte dell'esistenza in cui trova compimento la costituzione del mondo. Si svela una poetica dell'acqua, del mare, del latte; una poetica del sangue dove l'anima, affrancata dal corpo, sprofonda nel cosmo, si lascia sommergere da lui e si unisce ai suoi movimenti in una sorta di congiungimento dell'oceano e delle sue acque. Musicista del *nigredo* – secondo la terminologia alchemica, della mortificazione – Salvatore Sciarrino è animato da una malinconia marina, quasi insulare, dove la pietra ascolta il vento e la risacca, assapora la schiuma salata, essudazione del mare, essa stessa «sudore della terra», secondo la formula ancestrale di Empedocle (fr. 55), distesa senza fine, desertica, le cui onde vivono come un essere unico.

La topica di Salvatore Sciarrino non ha nulla di tellurico. Le nozze con il mare, sposalizio del mare, l'ubiquità ossessiva dell'elemento fluido definiscono una nuova dimensione mobile e sonora, dove frastuono e silenzio sono strettamente, reciprocamente, implicati, dove uno si specchia nell'altro. Utopia di una sospensione di ogni spirito di gravità, di ogni radice terrestre, di ogni *nomos*, il mare è una forza che sradica, una cessazione dello stato sovrano. Due concezioni di diritto vi trovano una forte opposizione: l'affrontarsi terrestre è un affrontarsi di stato contro stato; l'affrontarsi marittimo è un affrontarsi di nave contro nave. Esso include sia coloro che lottano sia coloro che non lottano, imponendo una democrazia con l'esigenza di dominare i mari. «In mezzo al mare, ogni tensione tra uomo e uomo, tra uomo e cose, si esaspera»³⁵. Sul mare, nessun centro, nessuna città, nessuna via di ritorno ma un'apertura verso gli infiniti tracciati possibili. Una pianura marina intorno alla terra e un oceano terrestre per l'aldilà della spiaggia o del litorale. L'isola di Andromeda diviene la prua di una nave, un lembo di mare, una risposta alla sua violenza e ai suoi rischi. Senza tregua, il mare le rifiuta ogni tranquillità e ogni requie.

La Malinconia (1980), per violino e viola, *Melencolia I* (1980-1982), per violoncello e pianoforte, o ancora il libretto *Quattro malinconie* (1984). O i personaggi, particolarmente Macbeth, e i suoi accessi di temperamento melanconico.

Nell'opera di Salvatore Sciarrino si esprime la malinconia del poeta, dell'inventore, dell'uomo di genio, alato e impotente, del tempo barocco, la desolazione di non poter percepire e comprendere il libero slancio dell'invenzione. È a questo punto che la potenza immaginativa si concede la trasformazione in uno spirito impetuoso per rompere lo specchio, spezzettare i suoi riflessi, essi stessi frammentati. La moltiplicazione delle crepe e delle fessure corrisponde alla limitazione dello spazio. Lo specchio si è spezzato in antinomie inverosimili, dove i riflessi hanno ormai una natura anamorfica, e le immagini tendono a superare la vera e propria costruzione. Vi si realizzano il rallentamento, se non l'immobilità, lo sconforto morale, l'eccessiva ideazione, l'abbandono dell'emozione e dell'intenzione, il distacco dalle condizioni costitutive dell'esperienza

naturale, il disordine e il groviglio dei movimenti d'inclinazione di ritenzione della struttura temporale. La nostra cultura, e specialmente le vanità del manierismo, traducono questa comprensione disperata e profonda, dove la perdita è già realizzata. Inaccessibile alla consolazione e al conforto, il poeta si isola nel suo dolore di essere al mondo, interamente rivolto verso se stesso e il suo *eidòs* di colpevolezza. Questa colpevolezza, l'angoscia di un rapporto impossibile, di un'inaccessibile purezza, e la coercizione incarnata nell'eros sono anche quelle di Elsa nel *Lohengrin*³⁶.

La morte di Borromini, gli assassini de *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, la crudeltà di *Luci mie traditrici* e l'estasi di *Infinito nero* testimoniano dell'ossessione dell'acqua e del sangue, dello specchio e del lattiginoso biancore. In queste nozze mostruose della scrittura e dell'irragionevolezza, il linguaggio si sviluppa nel martirio del corpo, nella materialità violenta della carne e del grido, nell'estasi di un dolore sordo e continuo che trasuda da ogni cosa fino ad annientarsi esso stesso. L'uomo, in effetti, ha sete di carneficina. I duetti nascondono spesso un terzo personaggio, talvolta moribondo. Nessuno sa se l'assente rappresenti l'essere vivente o la carogna. La sua ombra, dando la morte, non ha né la trascendenza del primo, né l'"in sé" cadaverico del secondo, ma la visibilità elusiva dell'invisibile, l'intangibilità di un corpo scarnificato. Gli omicidi, in *Luci mie traditrici* come ne *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, risultano da un desiderio quadrangolare: sono necessari il duca, la duchessa, il visitatore e il respinto, delatore e, al di sotto di ogni cosa, il codice cavalleresco. Ma questo desiderio, che legittima la scrittura in duetto durante tutto il secondo atto di *Luci mie traditrici*, si divide. Di volta in volta, uno dei personaggi viene annullato: il Servo o Don Giulio, congedati; il Malaspina o Carlo Gesualdo, ingannati; la Malaspina e l'Ospite, o Maria e Fabrizio Carafa, assassinati. Ugualmente, il Servo è invisibile, fuori scena, implicato nei duetti delle scene II e IV, come l'Ospite, che giace dietro le cortine del letto nell'ultima scena. Essenzialmente triangolare, questo desiderio è il desiderio dell'"altro", ove l'altro è sempre doppio, immagine speculare, e dunque sottratto nella cupidigia come nella morte, lasciando ciascuno alla propria solitudine.

Nella rosa, anche la spina più delicata ci affascina, perché promette la ferita che incancrenisce. Essa entra ed esce dalla carne, come la spada sulla quale si china Borromini, prima di giacere sul pavimento. Tale sarebbe il senso della prima scena di *Luci mie traditrici*: celebrare la rosa e morire per una puntura di spina. Figura poetica sovversiva, secolarmente associata alla morte, da Ronsard a Edmond Jabès, la rosa sanguina. Essa fa appello al sangue mistico. «L'anima si trasformava nel sangue, tanto da non intendere poi altro che sangue, non vedere altro che sangue, non gustare altro che sangue, non sentire altro che sangue, non pensare altro che di sangue, non potere pensare se non di sangue», canta *Infinito nero*, su testi di santa Maria Maddalena de' Pazzi, oscillando tra l'enunciazione più serrata e il mutismo più completo. Questa forma estrema di oralità trova la sua origine negli stati d'estasi della fiorentina beatificata da Urbano VIII, prima di essere canonizzata nel 1669 da Clemente IX: essa parlava velocemente, otto novizie stavano intorno a lei, quattro ripetevano le sue frasi, e le altre quattro scrivevano quello che era stato loro ripetuto.

Contemporanea di Carlo Gesualdo, Maria Maddalena de' Pazzi ritrova gli accenti della devozione al sangue nata nei secoli XII e XIII con la leggenda del Graal, la coppa in cui secondo la leggenda Giuseppe d'Arimatea avrebbe raccolto il sangue del Crocifisso, e con Bernardo di Chiaravalle, Francesco d'Assisi,

Bonaventura, o Gertrude la Grande³⁷. Prima ancora dei quaresimali, la sofferenza nuda, le violente tentazioni dell'annullamento dell'io, le sue prime estasi hanno tratto spunto dal dramma del Golgota: stimate, corona di spine, nozze mistiche con il Figlio dell'uomo, sul quale è rivolto un desiderio di femminilizzazione. «Vi scrivo nel suo prezioso sangue, col desiderio di vedervi assaporare le anime e saziarvene», scrive nel XIV secolo Caterina da Siena (Lettera LXXIV). Anche nella scrittura, il sangue mistico è quello della circoncisione, ma soprattutto quello che scorre dalle piaghe della Passione. Nei frammenti scelti di Maria Maddalena de' Pazzi, esso culmina in un sentimento oceanico che lava la santa dalle proprie sozzure. L'estremo dolore dell'isteria traccia l'amore che rapisce l'anima. «Egli scrive su di me con il sangue. Tu scrivi con il latte della Vergine. Lo Spirito con le lagrime». Il sangue è il risultato della trasformazione cristica del latte materno, e la piaga al fianco del dio dei cristiani è la via attraverso la quale Egli ci ha messi al mondo. Il crocifisso ci allatta con il sangue che ne scorre.

L'iterazione ossessiva dei melismi vocali, di questi singolari disegni a zigzag, e la fissità del dramma strumentale le cui figure, rare e sparse, determinano l'irragionevolezza e il delirio, ci svelano il valore della vita, e ritrovano i fondamenti dell'azione in comune. In un certo senso la demenza, quella di Elsa o quella di Macbeth, ha una funzione di avvertimento, e si ricollega con il senso della catarsi aristotelica. A proposito di *Macbeth*:

Che vuol dire *atti senza nome*? Si tratta di azioni scellerate, di assassini così violenti che né la lingua né il cuore osano dirli. È necessario conservarli in una silenziosa memoria: il vecchio *odore di sangue* è sempre là in agguato. Meglio prenderne coscienza, prima che si risvegli.³⁸

Secondo Salvatore Sciarrino, l'artista è il folle, l'insensato, l'uomo del disordine. Lucido, se non disincantato, egli sperimenta il limite, coabita con la propria disgregazione. Le sue angosce colmano «la distanza infinita che separa l'idea dall'atto irreversibile», la sua profondità addita le tare di una società, e la sua follia trae origine da una sublimazione dell'intelligenza.

[traduzione di Paolo Martinaglia]

- ¹ Salvatore Sciarrino non dichiarava forse di considerare la propria musica come «l'eruzione di vulcano vista di lontano»? (intervista di Martin Kaltenecker e Gérard Pesson, in «Entre-temps», n. 9, Parigi 1990, p. 137).
- ² Intervista a Sciarrino di Hary Vogt, in cd Kairos 0012022KAI.
- ³ Intervista a Sciarrino di Marco Mazzolini, in «Sonus», n. 3, 1990, pp. 47-8.
- ⁴ Salvatore Sciarrino, *Tu me tues o cruelle*, in *Salvatore Sciarrino*, Festival d'Automne à Paris, 2000.
- ⁵ Intervista a Sciarrino di Gianfranco Vinay, in «Dissonance», n. 65, 2000, p. 17.
- ⁶ Umberto Galimberti, *Les raisons du corps*, Grasset, Parigi 1998, p. 81.
- ⁷ Intervista a Sciarrino di Francesco Degrada, in *Perseo e Andromeda*, Teatro alla Scala, Milano 1992, p. 79.
- ⁸ S. Sciarrino, *Efebo con radio*, Teatro alla Pergola, Firenze 1981.
- ⁹ V. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Flammarion, Parigi 1996. Nella scena *Camille*, terza sezione di *Cailles en sarcophage*, Sciarrino cita alcuni versi del *Fou d'Elsa* di Louis Aragon, che fungono da epigrafe a uno studio di Jacques Lacan sull'anamorfosi e sul libro di Baltrusaitis. V. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Parigi 1973, p. 92.
- ¹⁰ S. Sciarrino, *Lohengrin*, Ricordi, Milano 1984.
- ¹¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Parigi 1969, p. 297.
- ¹² G. Deleuze, *Le Pli*, Minuit, Parigi 1988, p. 48.
- ¹³ S. Sciarrino, *Un'immagine di Arpocrate*, cd Accord 202862 MU 750.
- ¹⁴ *Métopsychole*, Gallimard, Parigi 1968.
- ¹⁵ S. Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 97.
- ¹⁶ S. Sciarrino, *Il clima dopo Harry Partch*, in *Salvatore Sciarrino* cit.
- ¹⁷ Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Anthropos, Parigi 1993, p. 649.
- ¹⁸ *Esplorazione del bianco*: I, per contrabbasso; II, per flauto, clarinetto basso, chitarra e violino; III, versione per batteria jazz di *Appendice alla perfezione*.
- ¹⁹ S. Sciarrino, *Infinito nero, estasi di un atto* cit.
- ²⁰ Edmond Jabès, *Yaël*, Gallimard, Parigi 1967, p. 63.
- ²¹ S. Sciarrino, *Luci mie traditrici*, cd Kairos 0012222 KAI.
- ²² S. Sciarrino, *Lohengrin* cit.
- ²³ Id.
- ²⁴ Id.
- ²⁵ Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique?*, *Questions I*, Gallimard, Parigi 1990, pp. 103-5.
- ²⁶ François Fédier traduce il termine di Heidegger in *Acheminement vers la parole* come «corde».
- ²⁷ S. Sciarrino, *Lohengrin* cit.
- ²⁸ Intervista cit., «Dissonance», n. 65, 2000, p. 14.
- ²⁹ S. Sciarrino, *Lohengrin* cit.
- ³⁰ S. Sciarrino, *La notte infinita*, Teatro alla Scala, Milano 1983, p. 11.
- ³¹ S. Sciarrino, *D'un faune*, in *Di nuovo*, Reggio Emilia 1991, pp. 54-5.
- ³² James Hillman, *Pan et le cauchemar*, Imago, Parigi 1979, pp. 54-5.
- ³³ S. Sciarrino, *Perseo e Andromeda*, in *Orestidi di Gibellina*, Ricordi, Milano 1991, p. 88.
- ³⁴ V. Michel Foucault, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Gallimard, Parigi 1978.
- ³⁵ S. Sciarrino, *Perseo e Andromeda* cit., p. 89.
- ³⁶ «La mia musica può in effetti contenere un nucleo di eresia, legato alla funzione creatrice e contraddittoria dell'eros nella società», scrive Sciarrino (*Diario parigino*, in «Avidi lumi», anno V, n. 12, 2001, p. 111).
- ³⁷ V. Jacques Maitre, *Mistique et féminité*, Cerf, Parigi 1997.
- ³⁸ S. Sciarrino, *Macbeth*.

Marco Mazzolini

Case del vento

Appunti sullo stile di Salvatore Sciarrino

Silenzio

Il silenzio non esiste, esiste la sordità. Infatti, ogni creatura temporale ha una voce. Per questo, la sordità può dare l'illusione di assenza di tempo, e suggerire un nulla d'artificio, incarnato dal silenzio. Così l'assottigliarsi del suono può dare la suggestione di un allontanamento dal tempo, in direzione di un modo privativo dell'esistere.

Al di qua dell'udibile, l'interruzione del silenzio consegna qualcosa alla memoria. All'apparenza, dunque, il silenzio contiene ogni memoria possibile, e in essa l'intero Io. Riguardato da questo punto di vista, il silenzio non è assenza di suono, bensì piuttosto il risultato di una paradossale saturazione dell'iride acustica: un nero che è l'inascoltabile totalità dell'udibile. La frazione dell'iride, la breccia di colore che lampeggia attraverso un suono, è la sola possibilità di gettare lo sguardo su tale silenzio. Il prezzo di tale possibilità è la consunzione di ogni altra possibilità. La luce di un suono vive, nel momento in cui esso è udito, della combustione di ogni altro suono: così si definisce la sua forma. E la forma del suono, il modo in cui crea un confine al silenzio, è finzione retorica che incarna una figura di tempo.

L'essere depositario dell'estremo possibile, somma delle possibilità dell'udibile, conferisce al silenzio una coloratura utopistica. Nel silenzio sembra abitare un non-tempo, perché la pienezza del possibile può esplicarsi solo fuori dal tempo, in una "ucronia" corrispondente al non-luogo dell'utopia. Dunque il silenzio è anche figura di una utopica atemporalità; non uno stato precedente o successivo al suono, bensì uno stato differente, rappresentato per allegoria.

La relazione di suono e silenzio configura pertanto una topologia, più che una vicenda: la retorica, in particolare quella imbastita dall'arte, è una geografia di stati dell'essere, nella quale si dispiega il mito raccontato. Da qui ha origine la necessità di "guardare". Questo paesaggio va guardato. Può essere solo guardato, neppure pensato: il pensiero deve incominciare dagli occhi. E si può guardare soltanto attraverso una finestra.

Ciascun suono è una finestra spalancata; di fronte al silenzio, riveste una natura inaugurale, si costituisce come luogo originario a partire dal quale il silenzio può essere percorso dall'udito. In tal senso, ciascun suono è altrettanto originario che un'intera opera.

Il suono così inteso, come principio ermeneutico, schiude all'ascolto uno sguardo: una precomprensione interpretante che informa il silenzio. L'intero silenzio tende ad assomigliare al suono che si affaccia su di esso, e che ne è, in un certo modo, l'origine. Dunque, l'ascolto genera autosomiglianze. Ciascun suono si specchia nel nero, e ogni intonazione precipita in una tautologia essenziale. Il tentativo di strappare suoni e parole a questi inferi, portandole alla luce, è destinato a fallire: nel momento in cui lo si ode, il suono è già tornato indietro, nuovamente inghiottito dal bitume. In ogni intonazione si ripete il mito di Orfeo.

Come è noto, lo stile di Salvatore Sciarrino si distingue per l'attenzione assidua rivolta al rapporto fra suono e silenzio. Il nero del silenzio, spesso figurato nei titoli dei suoi brani dalla metafora della notte, avvolge ogni stato dell'immaginazione sonora, a qualunque scala lo si consideri. Sempre, il silenzio appare plasmato dai suoni che lo circondano, che lo assediano a cavarne l'inascoltabile eloquenza. Ma, anche, esso si propaga ai suoni, per informarli a sua volta. I termini stessi dei suoni sono celati, posati da ogni lato sotto i margini del silenzio: attacco "dal nulla" ed estinzione "al nulla". Ogni suono, lampeggiando da questo fondo buio, ne reca le ombre: la sua pienezza è sbalzata dal silenzio, la sua dicibilità modellata dalla ineffabilità che testimonia. Da qui, da questa attitudine che mescola istinto e intransigenza, discende il senso continuo di novità e di scandalo, di rivelazione e menzogna, indissolubilmente legato al manifestarsi del suono.

In questo stile, le figure sonore, per come sono conformate e per la natura delle relazioni in cui vengono disposte, danno la forte suggestione di fronteggiare in modo continuo ed estremo il silenzio e il buio.

In primo luogo, la loro fisionomia è strettamente connessa a un uso non tradizionale degli strumenti. Non che la tradizione sia assente dall'immaginario sonoro: piuttosto vi partecipa in modo silenzioso e, proprio per questo, più originario. All'invenzione non basta il linguaggio tradizionale: le è più necessario il silenzio che circonda la pronuncia delle sue parole. Proprio per questo, gli oggetti di questa invenzione hanno sembianze inconfondibili. E l'essere intagliati in parole non pronunciate conferisce loro una specie indefinibile e peculiare di precisione linguistica. Tali figure, inoltre, sono organizzate in costellazioni, in un vocabolario ben riconoscibile e ricorrente che dà loro, per così dire, un supplemento di evidenza e di solidità.

La politezza e la trasparenza linguistica proprie del singolo oggetto si proiettano con puntuale omologia sul piano formale. Tali oggetti sono infatti organizzati in forme che poggiano sul principio di contiguità e separatezza. Su questa scala, possiamo scorgere principi di abissi silenziosi negli intervalli che il pensiero compositivo continuamente sembra indicare: i varchi che si aprono, nel costituirsi della forma, fra un oggetto e l'altro, fra un processo e l'altro.

Ma vi sono più specie di silenzio, ovvero di sordità, a configurare un mutismo non soltanto acustico. Esiste ad esempio un ammutolimento del ritmo. Figure statiche (ad esempio fasce o pulsazioni regolari) o ipersature (ad esempio nuvole di impulsi caotici) generano una sospensione del ritmo che provoca un silenzio di specie non acustica. Questo silenzio può dunque anche scaturire da un frastuono, e giacere immoto oltre l'orlo del baccano più assordante.

Insomma, l'immediatezza e l'assiduità del rapporto che si pone fra suono e silenzio configura, nello stile di questa musica, forme di mutismo connesse a un tipo particolare di inudibilità: una inudibilità – acustica o anacustica – che è irraggiungibilità linguistica. Ciò che si può udire è ciò che si può dire.

E talora, dunque, ci sembra quasi di intuire che la ragione profonda del canto è nel tenere la bocca aperta, più ancora che nell'intonazione: senza poter pronunciare alcuna parola.

In certo modo, dunque, soltanto col silenzio è possibile cantare. Questo assunto dall'apparenza paradossale viene tematizzato in una composizione del 1999, che si intitola, appunto, *Cantare con silenzio*. Consta di cinque brani per flauto, sei voci, percussioni e live electronics, su testi dello stesso Salvatore Sciarrino, e di

Michel Serres, Edgar Gunzig, Isabelle Stengers adattati da Sciarrino. Alcuni strumenti a percussione – lastra d'acciaio, campana a lastra e tam tam grande – non vengono neppure sfiorati, non subiscono un'azione diretta degli strumentisti. Stanno semplicemente appesi su un telaio, a costituire le pareti di una sorta di camera acustica. Grazie a microfoni a contatto, tali strumenti risuonano reagendo alla sollecitazione del suono del flauto; l'apparecchiatura elettronica coglie questa reazione tenue e profonda, e in tempo reale la rielabora e la diffonde nella sala. La perdita della quiete che schiude un'ombra di suono costituisce, qui, l'allegoria del canto del silenzio. Esso, in virtù del trattamento elettroacustico, invade lo spazio modificandolo, creando un ambiente che circonda ogni altra immagine sonora.

Aria

Nella musica ogni cosa accede all'essere attraverso l'orecchio, incarnandosi in differenze dell'aria istituite dalla memoria. La memoria produce una falsa aumentazione dell'udito, perché somma ai suoni uditi i suoni ricordati. La retorica specifica della musica è fatta di pose dell'aria, di immagini suscitate da respiro incarnato in voci. Qui soprattutto l'equivoco che la musica intrattiene con lo spirito.

L'assottigliarsi del suono può dare la suggestione di un allontanamento dal tempo, in direzione di un modo privativo dell'esistere, o della pienezza dei possibili acustici.

Nella musica di Sciarrino il suono viene reso più tenue per insufflazione d'aria. L'aria aggiunge trasparenza alle pareti del suono, aprendolo più ancora verso il vuoto e il silenzio; nel testo intonato dall'ultimo brano di *Cantare con silenzio* si dice che «con un fruscio perenne / il vuoto manifesta la sua esistenza / sono le apparizioni folgoranti / di tutti i possibili». Fruscii e soffi pervadono i suoni e avvolgono le figure, il suono si assottiglia e si accende per la presenza di molto vento: archi sovracuti, che soffiano trasparenza e vertigine (vedi la ricorrente prescrizione «soffio di vetro»), legni e ottoni in iridi di pura aria.

Aboliti quasi completamente i suoni cosiddetti tradizionali, attraverso l'impiego continuo di suoni armonici e del rumore di soffio viene sottratto peso agli oggetti musicali. Il peso sgombrato è quello dell'inerzia linguistica, la carne delle parole morte e ormai inservibili che impacciano la lingua. Della materia si esalta la parte aerea, che è insieme figura del silenzio e possibile principio di pronuncia nuova. Con essa appare di nuovo, per altra via, una suggestione mitica che si connette al mito di Orfeo, e che ritroviamo nella credenza orfica riportata da Aristotele, secondo la quale «l'anima, portata dai venti, entra dall'universo negli esseri quando respirano» (*De anima*, 410 b 27).

Talvolta quest'aria scandisce un battito consueto, una periodicità familiare, e allora – in un flauto, ad esempio – appare all'orecchio l'ansimo ordinato di un respiro. Nell'opera di Sciarrino si possono trovare numerosi esempi di questa accezione primaria, biologica, di respiro, collocati nei contesti formali più diversi. Nell'ascolto, è soprattutto da qui, da questo angolo acustico, che ci sembra all'improvviso di intendere come sia forse il nostro stesso respiro a circolare ovunque, dentro la musica, nella forma di un corpo sottile con apparenza di spirito.

La pulsazione binaria del respiro, inspirazione ed espirazione, rappresenta, nella concezione della forma, un costante riferimento antropologico sotteso ai fenomeni acustici. È sussunta da Sciarrino quale più o meno evidente principio generativo di matrice biologica, e dà alle forme una impronta organica. In tale

pulsazione, il nucleo contraddittorio del pensiero: la speculazione si coniuga alla tautologia, la complementarità all'opposizione. E la condizione di apertura a un'esistenza vitale è insieme anche principio di disfacimento e di sempre nuova consunzione: la svolta del respiro, il suo centro, il luogo che sta fra l'inspirazione e l'espiazione, è il punto in cui Orfeo volge lo sguardo all'indietro.

Ma la ritmicità biologica si trasfigura in polifonie di smisurati respiri periodici: l'artificio la spinge ben presto ad allontanarsi dalla matrice organica. Nella musica di Sciarrino, ogni brano può in certo modo essere udito come l'allegoria del nascere di una forma; dall'aria che, per così dire, abbandona il suo significato letterale e si solidifica in forme. A illustrare i differenti gradi in cui si può cogliere tale allegoria, prendiamo in considerazione alcuni esempi.

Il primo è un brano per flauto solo del 1993, dal titolo quasi programmatico: *Addio case del vento*. Lo si potrebbe definire un congedo dell'aria da se stessa, nell'abbandono che è il presupposto della forma. Una separazione primigenia, tragica per essenza, ma svolta nei modi lievi e un po' trasognati di un brano d'occasione. La descrizione dell'abbandono si vale di una filigrana mahleriana: elementi tratti da *Der Abschied*, dal *Lied von der Erde* (gruppetti, bicordi di terze discendenti, risonanze). Figure della memoria appena accennate, che sporgono da un vento incostante, o ne vengono nascoste. Attraversando queste sillabe dell'addio, l'aria le sospende e le spalanca; si apre una lontananza, mostrata ma non percorsa. Al brano basta questo, qui è la sua ragion d'essere.

Il secondo esempio è *Infinito nero*, un brano del 1998 per mezzosoprano e strumenti. Qui si manifesta uno stadio successivo del prendere forma: dopo l'addio dell'aria da se stessa, ecco ora un principio di incarnazione. La musica indaga, attraverso le parole della mistica Maria Maddalena de' Pazzi, la trasfigurazione dell'anima e del respiro, elementi incorporei e spirituali, in sangue e immagini.

Come il suono, percorso dall'aria, perde la sua corporeità, anche qui un corpo perde la sua consistenza, attraversato da cieli. Maria Maddalena immagina in sé e su di sé «buchi, finestre, forami di cielo, caverne senza fondo stillanti»; «Sono le piaghe dentro cui mi perdo», dice. E queste voragini e lontananze che aprono il suo corpo possono spalancarsi fin nel mezzo del respiro, e insinuarsi nel punto in cui il respiro svolta. Così accade all'inizio del brano, dove trentacinque battute di silenzio, una caverna stillante descritta da minutissime pulsazioni (colpi di lingua) dei tre fiati, si interpongono tra una inspirazione e una espiazione della voce, dilatando il luogo in cui il respiro svolta, e sospendendolo nella dismisura.

Se dunque in *Addio case del vento* si mostrava un principio di lontananza, in questo brano se ne può scorgere il termine. L'altro capo della sorte. Attraverso questi varchi di cui parla Maddalena, infatti, entra la fine di tutto: «mors intravit per fenestras», dice la mistica citando Geremia. Queste finestre mortali, e piaghe che incominciano lo smarrimento, interrompono i respiri e le parole; incuranti del senso, in una sospensione estatica, che scopriamo, attraverso la musica, essere segregata al fondo di ogni atto e di ogni voce.

In questo brano, la voce di Maddalena si muove nei registri di un mormorio sommerso, in una ritmica prossima al parlato, ma con una pronunciata frenesia, solcata da messe di voce. Inflessioni sensibilissime, che si distendono talora e si piegano in accenti sensuali o, verso la fine, si semplificano in ritornelli di santa ebetudine (ad esempio a battuta 183, sopra «Sono le piaghe dentro cui mi perdo»).

Le stille di silenzio che allagano e feriscono il respiro di Maddalena non si estinguono mai completamente, anzi, sembrano via via sempre meno distingui-

bili dal suo corpo. Tanto che a un certo punto ci sembra di accorgerci che la periodicità dei colpi di lingua dei legni, che descriveva il battito del silenzio, è in qualche modo apparentata alla ritmica "biologica" della gran cassa, che imita le pulsazioni del cuore. Se ne deriva la suggestione che a questa specie di corporeità sia necessaria una fecondazione da parte del silenzio, per una speciale incarnazione che ha a che fare col vuoto.

L'incarnazione cui aspira la forma ha qualcosa di assoluto, e così l'intonazione ha una misura non diversa da quella del mondo intero. Lo si vede bene in *Lohen-grin*, dove respiro, voce e memoria edificano l'intero cosmo di Elsa. Qui, l'intero spazio e ogni corpo sono plasmati dalla voce della protagonista: versi animali, azioni, rappresentazioni psichiche ecc. Il mondo che si va componendo è la forma udibile di ciò che vede Elsa e, insieme, del suo modo di guardare. Il corpo di Elsa è il mondo, visto dalla parte della sua voce: la distinzione fra ciò che è interno e ciò che è esterno alla mente di Elsa è venuta meno. Ogni cosa è rappresentata come in un madrigalismo, ma portato alle sue estreme conseguenze, esteso sino a inghiottire la voce stessa che lo intona. Così, si perde il verso dell'imitazione, e non possiamo più capire se sia il suono a inseguire le cose o viceversa.

In questo pensiero della forma, a causa dell'unione fra l'aspirazione cosmogonica e un principio biologico, ogni traiettoria formale sembra avere qualcosa di estremo. Per quanto le occasioni e le architetture della forma possano essere lievi, ben poco spazio resta all'aneddotica.

A titolo esemplificativo consideriamo brevemente lo svolgimento formale di *Soffio e forma*, un brano per orchestra del 1999. La musica incomincia con un respiro: inspirazione ed espirazione si alternano in due flauti. Sullo sfondo, altri due flauti e due clarinetti aprono uno spazio semplice e liscio, tenendo un accordo "bianco", una velatura d'aria, molto soffusa e appena colorata di timbro. Il respiro ha dei margini: al grave, la pulsazione profonda di una grancassa; all'acuto, segmenti sottilissimi e interrotti di un violino.

Tale configurazione fondamentale subisce dei mutamenti di stato che ne alterano variamente la fisionomia, costituendo in questo modo la *fabula* che genera il brano. L'occasione del mutamento è data da un impatto violento e irrazionale. Sette colpi di pistola appaiono per la prima volta poco dopo l'inizio, a circa un decimo della durata complessiva del brano. Sono isocroni al ritmo del respiro e lo interrompono, ma la parentela ritmica induce la suggestione di essere di colpo precipitati, nell'ascolto, dall'altro capo del respiro. Quasi che il suono flebile e vitale avesse un rovescio cieco e distruttivo, all'improvviso diventato evidente. A partire da questo punto, lo spazio e ogni oggetto al suo interno restano contagiati da tale rovesciamento di segno. Nulla può restare indifferente, per così dire: l'accordo tenuto si lacera, si dilata e si piega (nella lastra d'acciaio, negli archi, nei legni), i contorni del respiro si spezzano e si smarriscono, il respiro stesso si fa troncato e discontinuo, strozzato e poi (a due terzi circa del brano) spasmodico. Verso la fine, un nuovo sparo rimbomba nei singhiozzi dei contrabbassi in pizzicato.

Finestre

Ciascun suono è una finestra spalancata sul silenzio. Gli stipiti della finestra sono i luoghi della contiguità e dell'interferenza: tra oggetti sonori, o tra un oggetto sonoro e il silenzio.

Sono dunque i luoghi dell'inizio e della fine, proprio come la soglia degli occhi: il "guardare" del compositore moderno porta al suo estremo il retaggio dei madrigalisti, per i quali gli occhi sono causa di piaghe mortali, e insieme aggiungono luce al cielo.

Sostare in prossimità di tali soglie è il movente essenziale della musica di Sciarrino. Come il Prologo di *Lohengrin*, essa si svolge costantemente «attraverso una finestra aperta».

Prossimità alla soglia del non udibile, anzitutto, inteso in una duplice accezione. Non udibile in quanto nascosto dalla cosa udita, parata dinnanzi all'orecchio. E non udibile in quanto non giunge alla soglia dell'udibile. La forma udita presume dunque una forma nascosta oppure non raggiungibile, e le traiettorie della forma implicano un accadere non evidente. Lo stile di questa musica induce la persuasione che gli eventi cruciali abbiano luogo fuori dall'udibile, nel nascondimento; di essi ci giungono, in forma di suoni, solo i contraccolpi o le premonizioni, le risonanze o l'eco. Da qui il forte carattere allusivo insito in ogni gesto sonoro.

Inoltre, prossimità alla soglia che individua e distingue gli oggetti sonori. A causa dell'immediatezza con cui, nello stile di questa musica, ciascun suono si trova di fronte al silenzio, non si pongono tra i suoni relazioni che non siano di contiguità: nulla di derivativo, di deduttivo. Tutto è immediatamente di fronte al silenzio, e dunque copresente e, per così dire, parattattico in un senso lirico. Per questo il pensiero compositivo non tematizza questioni e criteri di tipo "logico" (ad esempio in relazione all'intervallistica) ed è invece concentrato su categorie di natura topologica, sentite come direttamente linguistiche. Per questo, anche, il principio che governa le successioni di oggetti sonori è l'alternanza intermittente, e la tecnica costruttiva fondamentale è il montaggio. La *fabula* nasce da una somma di sguardi, gettati da più finestre, per così dire, e l'illusorismo dell'arte ci impedisce di comprendere se a mutare sia l'oggetto guardato, oppure il punto da cui lo si guarda. La descrizione dell'oggetto è tutt'uno con la descrizione dello sguardo.

La forma dunque, nella musica di Sciarrino, è assimilabile a un montaggio di sguardi. La creazione di differenti scale di udibile, in figure di figure, e la loro combinazione dà luogo a un contrappunto di distanze dall'oggetto dell'ascolto. Finestre sul silenzio, giustapposte o sovrapposte nella memoria. La memoria divora le immagini dell'aria, per estendere attraverso l'orecchio il proprio dominio sopra ogni cosa, e aumentare incessantemente il proprio essere; come dice Sant'Agostino, infatti, essa è il ventre dello spirito. E così l'ascolto, che nello stile di questa musica viene sollecitato fino allo spasimo, somiglia sempre più a un elementare conato a essere. Per il solo udire – così ci sembra – gli stati dell'animo si incantano in oggetti sonori, e si dispongono in un ordine.

La memoria, attraverso l'orecchio, dà e toglie la figura alle immagini sonore. Apre e chiude finestre per lo sguardo dell'ascolto. Un suono infatti può seguire a effondersi, a risuonare e a trasformarsi nella memoria, anche quando siano cessate le sue vibrazioni nell'aria. Nello spazio edificato dalla memoria esso può dunque coprire un intero brano, sovrastare gli eventi sonori successivi e anche quelli precedenti; si aggiunge, per così dire, a ogni altro suono, ne altera in qualche modo l'apparenza perfezionandola in relazione a sé. Sprigiona così una energia formante che in parte si sottrae all'ordine del tempo, un'energia la cui portata ed efficacia dipendono dal modo in cui tale suono si manifesta alla perce-

zione e si stabilisce nella memoria. Qui appunto è possibile individuare alcuni dei contrassegni stilistici propri della musica di Sciarrino.

Nel brano *Come vengono prodotti gli incantesimi?* per flauto solo, ad esempio, l'irruzione subitanea di un soffio violento si abbatte di taglio sulla pulsazione percussiva e ovattata con cui la musica ha avuto inizio: squarciandola. Una nuova finestra di suono viene spalancata all'improvviso. E tale è la forza del nuovo oggetto, così violento il suo impatto e così contrastante la sua immagine rispetto all'oggetto che urta, che la memoria lo irradia di colpo in tutte le direzioni, come per una esplosione, sino ai termini estremi del brano. In un'altra opera, *I fuochi oltre la ragione*, per orchestra, è uno sparo a spaccare la musica e a essere disseminato in echi per ogni dove. Nell'uno e nell'altro caso l'intrusione sorprendente apre una nuova finestra, oltre la quale si staglia un nuovo orizzonte, e costringe le cose attorno a sé, prima e dopo nel tempo, a mutare orientamento, mostrando un lato che la loro singolarità avrebbe tenuto nascosto. In queste intermissioni, proprio nel punto d'incidenza fra gli oggetti, si spalanca una nuova visuale: come di scorcio ci affacciamo a una sorta di anteriorità, sia pure diversa dal *prima* cronologico. Un'anteriorità ontologica, che ha l'apparenza di una impossibile sospensione del tempo, o di un inconcepibile cluster di tempi; l'anteriorità all'accadere, il *prima* assoluto del mondo in quanto precedente le cose nella loro singolarità. In certo modo, dunque, stiamo arretrando, come per tornare.

Le dimensioni della musica si sottraggono a ogni strumento di misurazione. Specie in questa musica, la scelta della forma, che è la forma della scelta, è misura a se stessa e, nel tempo in cui viene udita, di ogni cosa. La memoria, telaio delle forme, è l'oggetto e insieme lo strumento della misurazione.

Nelle opere, specie nell'arte, la memoria, spinta dal molto artificio, altera la percezione del tempo, e sembra sostituirsi a esso. Essa anzi sembra disporre in sé, per così dire, gli oggetti sonori in una varietà interminata di tempi, diversi per numero e qualità. E nel rappresentare tali oggetti, nel trasformarli e moltiplicarli, vi si rispecchia, rappresentando in tal modo anche se stessa. Per questo, la composizione, nell'invenzione degli oggetti e delle loro metamorfosi, è insieme un modo e un sentimento della speculazione.

Così, un medesimo oggetto sonoro sembra dispiegarsi per più versi del tempo e, per la suggestione allestita dall'arte, ci pare di poterlo udire da più angolature acustiche. Lo scorrere del tempo dell'ascolto è allora paragonabile a uno spostamento dell'orecchio, a un accumulo di prospettive sul medesimo paesaggio. Lo spazio mentale di ascolto, rinnovandosi senza posa, sembra indurre metamorfosi continue nell'oggetto: ciò che in un punto della forma ci appare come stridio lacerante di un flauto, ci potrà apparire altrove – udito da un'altra finestra, da un altro lato del tempo – come un vasto e profondo tremolo di lastra d'acciaio, oppure ciò che è singolo parrà moltiplicarsi.

Dunque, la musica di Sciarrino si costituisce nell'interferenza fra più oggetti, o fra diversi stati spazio-temporali di un medesimo oggetto, in una autoriflessione della memoria. La forma di un brano musicale può definirsi come la rappresentazione di uno sguardo gettato dalla memoria su un oggetto sonoro: essa coglie i molteplici stati di esistenza dell'oggetto così come si cristallizzano nell'essere di quello sguardo. Come accadeva per Elsa, in *Lohengrin*, lo sguardo non è più distinguibile dall'oggetto.

Nella *Quinta Sonata* per pianoforte, tale rappresentazione viene direttamente sussunta da Sciarrino quale concezione formale fondamentale. Il tentativo di dar forma a più stati differenti di un oggetto sonoro si proietta sull'intera composizione, intesa come un unico oggetto complesso. Il brano ha cinque finali diversi, e l'interprete sceglie liberamente quale di essi adottare nell'esecuzione. Il margine estremo della forma, il finale, si piega e fiorisce nella differenza: tale moltiplicazione della sorte, che sembra eluderne la conclusività, si propaga all'intero brano. Ciascun finale, infatti, influenza retroattivamente la forma nella sua globalità, dando a essa ogni volta una pendenza peculiare, una nuova fisionomia; la natura molteplice del finale si rovescia all'indietro e moltiplica la forma. La rappresentazione dell'oggetto sfugge così l'univoca letteralità, e tende a sottrarsi al tempo: anche in assenza di ripetizioni, questa sonata è cinque brani.

L'interferenza per interruzione è dunque *tecnicamente*, in questa musica, l'artificio che inaugura uno stato del mondo, nel soprassalto della percezione. La finestra che si apre assieme allo sguardo che l'attraversa. Essa viene allargata, scandita in forma rappresentativa nelle composizioni per il teatro. Qui, i tempi della vicenda vengono continuamente disfatti, mentre la memoria ne sospende e ricompone gli spezzoni. Così in *Löhengrin* o in *Perseo e Andromeda*, in *Luci mie traditrici* ogni atto e ogni voce sono frantumati e scissi, sparsi nella ripetizione e nell'incantamento.

Così anche in *Macbeth*, completato nel 2002, in cui l'orrore della vicenda provoca nella immaginazione musicale continui sbocchi in una sorta di ubiquità spaziotemporale. Le ossessioni sanguinarie del protagonista e della sua Lady rendono incerti i confini dei luoghi; grovigli di corpi formulano spazi indistinti, e nelle stanze della reggia usurpata i soffitti prendono i posti dei pavimenti, assecondando il vortice del delirio. L'orchestra è divisa in due compagini, una sul palco e l'altra in buca, e ogni voce cade in mezzo a questi due specchi, in una sospensione della differenza fra vicino e lontano. Ma i fantasmi di Macbeth, accompagnati dal sangue delle sue vittime, premono anche contro il tempo: nel mezzo della festa notturna dell'Atto II appaiono sgarbi di musiche del nostro passato, di Verdi, di Mozart. Il principio formale dell'interruzione assume, insomma, in quest'opera una valenza ancor più radicale. Raffigura l'accadere dell'essere, nel suo nucleo traumatico, nella sua essenza drammatica e tragica, e coglie, nel pensiero, il punto in cui esso si incontra con il mito.

Jacopo Baboni Schilingi

Tra gesto, timbro e virtuosismo

La complessità di un'espressività trasparente

L'opera di Salvatore Sciarrino rappresenta una delle più emblematiche espressioni della musica, detta contemporanea, che oggi possiamo incontrare. Infatti essa riunisce in modo organico e strutturato la ricerca di un equilibrio tra suoni e note. In questo testo cercheremo di sondare i rapporti tra gesto strumentale e figura musicale nella musica di Sciarrino; vedremo come la complessità della scrittura, nelle sue partiture, produca un risultato sonoro altrettanto complesso valorizzando in modo quasi esasperato non il suono inteso come "nota", bensì il suono inteso come l'unione di "nota" e "timbro". Non analizzeremo una composizione specifica o un qualche passaggio musicale definito, bensì i fondamenti di un'estetica che pone in modo dialettico la complessità di gestione del materiale musicale con la "trasparenza" del risultato ottenuto.

Prima di poter accedere ai fondamenti dell'estetica di Sciarrino, è necessario definire i fondamenti acustici della musica che il compositore siciliano produce oltre che quelli epistemologici che fanno della sua estetica, una delle più originali che possiamo incontrare oggi.

Premessa

La musica di Sciarrino è una musica complessa. Dire di una musica che sia o no complessa, significa che la si può sottoporre a più di un'interpretazione possibile. In generale, un fenomeno semplice possiede una e una sola interpretazione. Un fenomeno complesso più di una. Anche se non è possibile definire il grado di complessità in termini assoluti, è chiaro che se una musica possiede una e una sola interpretazione non verrà certo definita come una musica complessa.

Sempre in generale, se un fenomeno possiede una e una sola interpretazione – quindi un fenomeno semplice – il suo interesse risiede nella scoperta di tale fenomeno e non nella sua "rilettura". Invece, se un fenomeno è complesso, quindi possiede diverse interpretazioni, il suo interesse sarà rinnovato ogni qual volta, rileggendolo, si scoprono nuove interpretazioni possibili. In questo senso, la scoperta è un'azione di superficie – lo stupore di un evento nuovo – mentre l'interpretazione è un'azione di profondità in quanto si basa sulla rilettura, anche a livello mnemonico, di ciò che si è ascoltato. Risulta evidente che è l'azione di interpretare che permette di accedere alla complessità di un fenomeno. Per quanto l'interpretazione resti un'azione soggettiva essa radica i suoi fondamenti nella logica, azione del pensiero tutt'altro che soggettiva. Un'interpretazione cerca, logicamente, di attribuire dei significati a un dato fenomeno, basandosi su principi spesso calcolabili o descrivibili attraverso processi matematici semplici. Lo stupore invece è dell'ordine dell'inconscio, dell'attrazione per gusto, della meraviglia... La rilettura di un evento – condizione necessaria affinché possa esistere la complessità – implica che esiste una

“scrittura” di tale evento e che questa scrittura sia dissociata dal tempo del fenomeno che produce. Questa scrittura è la partitura.

Il codice musicale, o la scrittura musicale in senso più generico, – a partire dalla scrittura neumatica fino al pentagramma e alle interfacce grafiche a programmazione per oggetti – non è altro che una norma grafica che garantisce una corrispondenza tra il fenomeno “suono” e colui che deve interpretarlo. Si tratta di un codice visivo basato su simboli, scritti su un supporto, atto a controllare i parametri del suono, fenomeno invisibile che si propaga nell’aria. Grazie alla dissociazione tra scrittura del fenomeno, esecuzione e interpretazione di quest’ultimo è sempre stato possibile creare una distanza non solo ontologica tra la partitura scritta – simboli – e la musica eseguita – suoni – bensì anche una distanza di interpretazione. Grazie al fatto che la partitura scritta è un codice che permette di ri-eseguire una musica più volte, ogni rilettura di una partitura permette una sua possibile diversa interpretazione. In questa doppia distanza risiedono i possibili livelli di interpretazione che definiscono il grado – se così possiamo chiamarlo – di complessità di una composizione. Questo è vero in musica, a prescindere che sia di Sciarrino o di Bach. La complessità in-musica è data anche dal rapporto tra gli elementi portatori di informazione, la loro quantità e la loro qualità.

L’informazione è veicolo di complessità e quest’ultima può suscitare un interesse “profondo”, la cui profondità è data dai livelli di rilettura possibile di un dato fenomeno. E non solo. La musica è arte e l’arte è interpretazione, vibrazione dell’anima di chi crea e di chi interpreta un evento. L’arte è comunicazione, veicolo controllabile nelle cause ma assolutamente non controllabile negli effetti. Questo controllo avviene tramite la scrittura. La scrittura avviene in “un presente” che si rinnova in ogni istante. Potremmo dire che la scrittura è sempre in “tempo reale”. La rilettura, invece, è la ri-attuazione di quel tempo reale in cui il compositore vive l’atto della creazione e che, nelle sue infinite riletture, riproduce le stesse circostanze in un nuovo tempo reale, quello dello spettatore. Il compositore, quando scrive, protende verso un’utopia per la quale l’attimo racchiuso nell’atto della creazione di un’opera d’arte si può estendere a tutti coloro che entrano in comunicazione con tale opera. Ogni volta che una composizione viene re-interpretata il tempo reale in cui il compositore ha scritto quella musica si ri-attualizza. La scrittura permette la complessità e la complessità, in musica, a condizione che sia intelligibile, permette tutto questo. Questo è vero in musica e assume in Sciarrino uno dei fondamenti della propria scrittura.

Timbro

Nella musica scritta, gli elementi portatori di informazione sono quasi sempre associati alle “note musicali”. L’attenzione data – in passato tanto quanto oggi – alla loro disposizione (profili melodici), alle loro possibili strutture verticali (accordi o armonie) o articolazioni temporali (strutture temporali) ha sempre avuto un peso quasi di tipo egemonico. In questo, Salvatore Sciarrino rappresenta un’eccezione. La sua musica non segue questi canoni.

La produzione di Sciarrino testimonia in continuazione come l’attenzione del compositore siciliano sia rivolta, non solo alle note come portatrici di un valore nominale delle altezze, bensì al gesto musicale che le accompagna e che le trasforma in timbro.

Un suono, nelle sue componenti fisiche, è costituito da un insieme di suoni, detti suoni parziali. Questi, quando sono disposti in ordine “armonico” – cioè in rapporto di multipli della fondamentale – vengono chiamati suoni armonici. Quando invece non si trovano in rapporto armonico vengono definiti come in-armonici. Più un suono possiede parziali in-armoniche e più tale suono è costituito da una forte componente “rumorosa”. In parole più povere, quando un suono è più vicino al rumore che alla nota musicale allora significa che possiede più parziali in-armoniche di quelle armoniche. Ignorare questo fatto nella musica di Sciarrino sarebbe come ignorare l’esistenza degli accordi perfetti nella musica di Mozart.

L'utilizzo sistematico di modalità di produzione del suono attraverso tecniche non tradizionali – suoni soffiati, colpi di lingua, tremoli di armonici, glissandi per i fiati; suoni armonici, passaggio dal tasto al ponticello, glissandi di armonici per strumenti ad arco ecc. – è una costante della tecnica sciarriniana. È come se il valore nominale delle note fosse stato completamente rimpiazzato dal timbro che accompagna la nota stessa. A un’attenzione quasi strutturale per controllo delle figure si affianca una ricerca sfrenata del suono come timbro, come “effetto” che prevarica la nota stessa sulla quale esso si produce. Gli effetti, se così semplicemente possiamo definirli, che Sciarrino utilizza in modo massiccio, sono modalità strumentali che aggiungono molte componenti rumorose alla nota che le porta, trasformando quest’ultima quasi in un elemento trasfigurato. Il timbro in Sciarrino non è tanto la ricerca di fusioni strumentali o di suoni “nuovi” quanto la ricerca di una nuova espressività che solo nel timbro è possibile.

L’espressività infatti, negli strumenti che possono modificare il timbro del proprio suono, è data dal rapporto costante tra la parte “armonica” del suono e le sue componenti “rumorose”, in-armoniche. È noto che l’espressività sia il frutto di diversi parametri musicali: altezza, durata, localizzazione temporale e intensità. È meno noto, nella musica contemporanea in particolare, che anche il timbro – che non è un parametro bensì un fenomeno – è un elemento determinante per l’espressività. Per capire questo è sufficiente provare a cantare una melodia due volte con la stessa intensità, con le stesse durate e localizzazioni temporali e, ovviamente le stesse note. La prima volta cantatela come se steste piangendo; la seconda come se steste ridendo. Due espressività completamente diverse verranno indotte solo con il cambiamento del timbro. In Sciarrino la manipolazione del timbro secondo questo principio è la base della ricerca dell’espressività. Se il compositore cercasse l’espressività nelle altezze come si spiegherebbe la “de-materializzazione” quasi categorica dei suoni fondamentali? E se l’espressività risiedesse nell’agogica, perché creare delle figure musicali che spesso si manifestano sotto forma di timbro?

La scrittura di Salvatore Sciarrino è interamente basata sulla ricerca costante e sistematica di una dialettica tra suono e rumore, dove per rumore si devono intendere le componenti in-armoniche ottenute suonando strumenti tradizionali attraverso tecniche spinte ai loro estremi.

La de-materializzazione delle note musicali e la conquista delle componenti in-armoniche si manifesta, nelle partiture del compositore, in quella curiosa analogia tra i simboli scelti per la scrittura (i rombi tipici dei suoni armonici) e il risultato “quasi trasparente” della sua musica. La de-materializzazione delle note musicali e la valorizzazione del timbro prodotto fanno della musica di Sciarrino una musica “trasparente”, chiara e che divarica la rela-

zione tra figura scritta – codice simbolico – e risultato prodotto – fenomeno acustico.

Data questa impostazione estetica della musica di Sciarrino assistiamo a una emancipazione del calcolo strutturale come giustificazione del materiale, ai fini di una molto più forte attenzione per il timbro come elemento portatore di informazione. Si potrebbe leggere in questo un'analogia con la musica spettrale francese. Di fatto il legame è forzato. Per la musica spettrale è il suono stesso portatore di informazione attraverso i suoi cambiamenti nel tempo. Le composizioni degli anni '70 e '80 di Gerard Grisey e Tristan Murail, mostrano come per la musica spettrale l'articolazione avviene a livello della morfologia dello spettro di un suono e non a livello della sua articolazione nel tempo. In altre parole, per la musica spettrale la figura musicale è il suono stesso, confondendo la morfologia sonora con quella musicale.

Per Sciarrino, invece, il timbro è inteso come il risultato di un gesto strumentale che viene costantemente articolato nel tempo; il timbro non è concepito come contemplazione di un suono bensì come risultato di un'articolazione di gesti strumentali nel tempo. Questa articolazione nella musica di Sciarrino è chiaramente portatrice di espressività musicale.

Gesto

La musica di Sciarrino riposa su tre paradigmi: gesto, virtuosismo e timbro. Questi tre archetipi trovano nella sua musica un nesso causale. Il gesto strumentale non è considerato come un elemento isolato e retorico, bensì come l'elemento costitutivo delle figure musicali. A questo gesto Sciarrino associa spesso un'agogica complessa, un virtuosismo che richiede un controllo dello strumento musicale che supera ampiamente l'utilizzo tradizionale degli strumenti acustici. Tale virtuosismo sfocia nella produzione di un universo sonoro cristallino, trasparente e flautato dando prevalenza più all'aspetto rumoroso (come abbiamo appena visto) di un suono che alla valenza nominale di una nota.

Da un lato possiamo trovare elementi che accomunano la musica del compositore siciliano a quella di Brian Ferneyhough o a quella di Luigi Nono. Forse questo potrà sembrare un accostamento forzato, ma di fatto, dopo una lettura più approfondita dell'opera di Sciarrino, emerge come evidente. La complessità delle figure musicali e l'accostamento di una complessità di esecuzione (spesso virtuosa) si avvicina molto alla posizione ideologica di Brian Ferneyhough o a quella della "New complexity" in generale. Lo sforzo richiesto allo strumentista, la precisione del gesto e la concentrazione eccezionale che ne è richiesta sono elementi comuni sia nel compositore inglese sia in quello siciliano. Al tempo stesso però i suoni tersi, l'impovertimento dei suoni fondamentali per prediligere la limpidezza degli armonici, la ricerca di modalità di esecuzione a volte prossime al silenzio, sono caratteristiche che ritroviamo ampiamente nell'opera di Luigi Nono.

Tuttavia in Sciarrino esiste una differenza che distingue la sua produzione dagli altri, creando uno stile che non è né confondibile né derivato da altri. In Sciarrino, per quanto ci possano essere dei legami evidenti con Nono e Ferneyhough, la figura musicale è al centro della concezione del materiale musicale; al tempo stesso però la figura è generata da una serie di "gesti" strumentali tra di loro connessi da un rapporto di causalità percettiva.

La parola “gesto” è forse una delle più misconosciute dall’epistemologia musicale. In musica se ne parla spesso con un alto livello di imprecisione. Per Brian Ferneyhough un “gesto musicale” è un’azione retorica: un colpo di gran cassa, un pizzicato, un glissato rapido... È quasi considerato come un elemento isolato dagli altri, capace di esistere da solo, senza legami con gli altri. Per Luigi Nono esso è un movimento del corpo capace di esprimere delle emozioni, quasi dei significati.

Da un punto di vista puramente epistemologico, di per sé un “gesto musicale” non è altro che un movimento “tonico” e intenzionale. È un’azione precisa capace di descrivere più che uno stato d’animo, una specifica intenzione. L’espressione “gesto musicale” è stata spesso inflazionata e ancora più spesso mal definita producendo un errore di categorie che ha portato in certi casi a confondere il “gesto” con la “figura” o, ancora peggio, con la “trama”¹.

In Sciarrino è come se il gesto musicale avesse sempre una doppia necessità. La prima è la sua complessità di esecuzione che è associata al virtuosismo di esecuzione. La seconda è che non è quasi mai considerato come elemento isolato. Il gesto musicale è sempre un gesto strumentale ed è l’elemento costitutivo delle figure della musica di Sciarrino. Nella sua opera, il gesto è sempre associato allo strumento che potrà produrlo, al fatto che certi gesti possono essere prodotti solo da certi strumenti e non da altri. In questo modo, uno strumento non è più solo capace di produrre delle note bensì è come un dizionario di gesti possibili che definiscono un nuovo lessico musicale.

Per Sciarrino i gesti musicali non sono sufficienti per descrivere un’articolazione del timbro. Essi sono raggruppati in figure, che diventano la forma intermedia tra strutture musicali e strutture sonore. Queste sono costituite da un insieme di gesti che non sono elementi isolati (Ferneyhough) o espressioni di emotività (Nono), bensì morfemi (o elementi portatori di forma) che veicolano in modo quasi univoco la figura che essi stessi costituiscono. Se i gesti sono gli elementi costitutivi delle figure musicali nella musica di Sciarrino, è anche vero che essi sono il veicolo per un virtuosismo sia della scrittura sia dell’esecuzione.

Il virtuosismo

Sembrerà strano, ma per descrivere il virtuosismo in Sciarrino è necessario parlare di intensità e volume dei suoni.

In musica esistono almeno tre modi per definire l’intensità del suono. Il più diffuso è il volume: con questo termine si intende la potenza che un suono possiede. Il volume può essere misurato con dei parametri precisi (decibel) che tuttavia non sono mai indicati su una partitura. Potremmo anche dire che il volume corrisponde alla “presenza” di un suono in un dato spazio.

In musica, però, si parla più spesso di intensità. Questa non corrisponde necessariamente al suo volume. In genere essa coincide con le indicazioni di *pp*, *mf*, *ff* ecc. Una nota emessa in *ff* da un flauto nel suo registro grave, non ha lo stesso volume di una nota suonata anch’essa *ff* da una tromba nel suo registro medio. Eppure, nella scrittura musicale, si utilizza la stessa intensità: *ff*. La terza definizione che troviamo, per definire la presenza di un suono, è la parola dinamica. Questa indica – al contrario della statica – il fatto che un suono per esistere, quando è emesso da uno strumento acustico, necessita di un movimento dinamico preciso. Non solo. In genere, per produrre un suono

ff si utilizza una dinamica maggiore di quella che si utilizza per produrre lo stesso suono in *pp*.

Queste distinzioni, che a una prima lettura possono sembrare secondarie, in realtà sono alla base dell'estetica di Salvatore Sciarrino e, se non vengono delineate, rischiano, a nostro avviso, di essere sommariamente confuse.

Facciamo un esempio. Un coro canta fortissimo a 30 metri di distanza da un microfono. Se ne registriamo l'intensità abbiamo un valore dato (per esempio 3 decibel). Lo stesso coro sussurra pianissimo a pochi centimetri di distanza dallo stesso microfono ottenendo lo stesso valore di 3 decibel. Per un microfono i due suoni hanno la stessa intensità e lo stesso volume: 3 decibel. Per un microfono intensità e volume sono la stessa cosa, e non esiste la dinamica. Per noi no. Per noi esiste una differenza profonda: siamo in grado di capire che il coro che canta fortissimo a 30 metri produce uno sforzo dinamico maggiore di quando sussurra a qualche centimetro dal microfono. Sciarrino utilizza in modo espressivo – ancora una volta – un aspetto dell'acustica e del cognitivismo. Se si chiede di eseguire in *pp* e molto rapidamente delle figure musicali che richiedono un controllo strumentale molto complesso, significa che state chiedendo un importante sforzo dinamico mantenendo un volume debole. Paradosso. È come se si chiedesse al coro di sussurrare a qualche centimetro di distanza dal microfono producendo però un sforzo dinamico considerevole.

In questo risiede una gran parte del virtuosismo nelle partiture di Sciarrino. Per produrre gli effetti che Sciarrino scrive sono quasi sempre necessari dei gesti strumentali che possono essere prodotti con un grande dinamismo. Il virtuosismo non è una leziosità fine a se stessa bensì è la condizione affinché il timbro che Sciarrino ricerca possa essere prodotto. In questo esiste il rapporto di necessità e causa tra gesto, virtuosismo e timbro. In questo troviamo un'estetica che cerca l'espressività attraverso un timbro strumentale che può essere prodotto solo da "gesti" specifici. Non solo: questi gesti sono gli elementi costitutivi di figure musicali che hanno una doppia complessità, timbrica ed esecutiva. Se da un lato il timbro è un fenomeno percepibile, la difficoltà esecutiva diventa percepibile quando il gesto diventa virtuoso attraverso la sua dinamica.

Conclusioni

In una visione un po' semplicista della musica – tipica di un revisionismo dell'ultimo ventennio della musica contemporanea – si è soliti attribuire un valore semantico a un tema musicale, piuttosto che a una frase musicale. È come voler dire che «do re mi fa sol» abbia in sé un senso, un significato. Sostenere questa posizione significa sostenere che la musica abbia una semantica e quindi, come tutti gli elementi portatori di significato, la musica produca un senso. In genere un significato è condivisibile – anche tra più etnie di lingua diversa – attraverso un ragionamento logico, vero o falso, o attraverso un protocollo di traduzione. Se questo fosse vero in musica, saremmo tutti d'accordo sul dire che, essendo un significato condivisibile attraverso un ragionamento logico, sappiamo con certezza cosa Beethoven abbia voluto dire scrivendo la sua terza sinfonia. E questo non è vero. La "morfogenesi del senso" non può che avvenire nell'ambito della logica propria del linguaggio e della parola. La musica è altro.

La musica di Sciarrino è costituita da due grandi categorie di fenomeni: la prima è descritta dalle strutture musicali che, semplificando, possiamo dire cor-

risponde al valore nominale delle note. La seconda è descritta dalle strutture sonore. Nessuna delle due è portatrice di significato e tanto meno di una semantica. Entrambe possono essere evocatrici di emozioni; entrambe possono essere portatrici di "espressività". Le strutture sonore sono proprie del timbro e quelle musicali proprie della scrittura che incarnano nella "figura", la più alta espressione dialettica del materiale musicale.

La musica di Salvatore Sciarrino si schiude all'interno di queste due frontiere. Attenzione: frontiere e non limiti. Queste permettono il passaggio continuo da una dimensione a un'altra. Nella sua musica coesistono elementi morfologici propri della scrittura musicale che si trasformano in elementi propri della produzione del suono. La musica oscilla tra "sonoro" e "musicale".

L'estetica di Sciarrino è descrivibile attraverso la ricerca di una espressività interamente "scritta" sottoforma di gesto, timbro che oscilla tra componenti armoniche e componenti rumorose ed elevata "dinamica" di esecuzione, dissociata dall'intensità acustica.

In genere ogni estetica cerca di definire cosa per essa sia il "bello". La ricerca del bello – e speriamo che nel nuovo millennio se ne possa parlare senza averne più paura – non può essere una ricerca di superficie, poiché il bello secondo i canoni più antichi è in primo luogo espressione di una profondità. In questo la complessità gioca un ruolo fondamentale. Infatti, essa non assicura in nulla che una musica sia "bella", tuttavia un'estetica che rinuncia a priori alla complessità si assicura in tutto e per tutto di non poter accedere all'espressione di una profondità. La complessità così come il bello non sono fenomeni ma giudizi. Come tali necessitano tempo, rilettura – anche a livello solo mnemonico – e riflessione.

Il bello esiste quando, a ogni rilettura di un fenomeno, quindi a diversi livelli di profondità, si rinnova l'effetto di "stupore" e "meraviglia" come se ancora una volta fosse il primo ascolto. La complessità accessibile e intelligibile permette di portare a livello di superficie di ascolto piani formali paralleli, percorsi di lettura multipli, interpretazioni diverse. L'insieme di queste "decodificazioni" cognitive in Sciarrino passano attraverso un virtuosismo dell'esecuzione senza il quale non sarebbero possibili. Non solo: la complessità esiste tanto nelle strutture delle figure musicali, quanto nelle strutture sonore dei timbri che produce. È come se nella sua musica esistesse un'eredità propria dell'elettroacustica completamente integrata nel gesto strumentale.

Sempre in generale, le categorie nelle quali l'arte si identifica, anche all'interno di un positivismo sfrenato, non sono categorie assolute, ma sempre e comunque relative alla persona che le ha scelte. Questo impone una riflessione sulla logica stessa dell'arte.

Parlare di complessità e di sistemi complessi come premessa estetica non è mai stato sufficiente. Infatti la premessa necessaria a una qualsiasi estetica è il passaggio obbligatorio attraverso la percezione. E la percezione tende al semplice. La percezione si basa su fenomeni consequenziali privi di qualsiasi significato. Tale significato viene attribuito dalla nostra ragione a livello mnemonico, quando cerchiamo di interpretare – quindi di decodificare – un fenomeno che abbiamo percepito e memorizzato. Sembra che complessità e percezione siano in conflitto. Quasi per definizione ciò che è troppo complesso, viene spesso identificato come indecifrabile e privo di un qualunque significato. Viene quindi dimenticato, scartato.

In questo sembra contraddittorio il fatto che possa esistere una musica fondata sui principi della complessità. Eppure in musica, e lo sappiamo tutti, la com-

plessità è sempre esistita. E la musica di Sciarrino rientra perfettamente in questa traiettoria. La sua complessità è data da diversi livelli di espressività tutti convergenti nella figura musicale e tutti leggibili a più livelli di ascolto. La sua complessità è paragonabile a quella che noi attribuiamo ai cristalli: strutturata e trasparente.

Note

¹ Crediamo che questo errore di categorie – uno tra i tanti prodotti dalla musica contemporanea del seconda parte del XX secolo – sia emerso da una traslazione impropria tra lingue diverse. Infatti l'inglese "gesture, figure and texture" o il francese "geste, figure, texture" o l'italiano "gesto, figura e trama" non sono così facilmente traslabili da una lingua a un'altra e meriterebbero un'attenzione maggiore.

Il rivelarsi dell'originario¹

Che la produzione artistica sia per se stessa eccedenza di senso è una tesi che si configura quasi come una costante nella riflessione estetica. Ad esempio, se in una prospettiva romantica l'arte è rivelazione o liberazione della verità², nell'ermeneutica contemporanea, con una sensibilità forse più vicina a noi, essa si presenta con Heidegger come "allegoria" in quel senso ermeneutico per cui «l'opera d'arte è sì una res prodotta, approntata, ma indica anche qualcosa che va oltre l'essere della mera res [...] fa conoscere Altro»³. La possibilità di dire siffatta eccedenza di senso costituisce, come si sa, il paradosso dell'esperienza artistica che per definizione è comunicazione, ma proprio in quanto eccedente, forse necessariamente sottratta a un codice o a una formula schematica che garantisca i significati di tale comunicazione.

L'opera di Sciarrino può costituire un'occasione utile per articolare ancora una volta il problema nelle sue conclusioni, in termini metodologici e spesso efficaci o comunque suggestivi. A tale scopo giova il fatto che Sciarrino, oltre a essere compositore militante, è anche uno dei rarissimi casi di artista disposto a parlare della propria poetica. Testimoniano tale attenzione alla parola innumerevoli scritti, oltre a un libro, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, nel quale egli propone un approccio globale alla musica che non sconnetta fra loro i vari aspetti percettivi e concettuali.

Il ruolo della tradizione

La produzione di Sciarrino potrebbe essere interpretata come una delle soluzioni alla crisi del linguaggio musicale contemporaneo attraverso la ricerca di novità tecnico-espressive. Ma la ricerca di siffatte novità non può essere fine a se stessa; essa ha un senso, per l'artista come per il "fruitore" della sua opera, come via che a sua volta appare fin dall'inizio orientata. Questo ri-orientamento coincide, a mio parere, con la ricerca dell'inizio e delle origini dell'esperienza artistica. Ciò è testimoniato dalla multiforme produzione musicale del maestro che, pur non volendo tagliare i ponti con l'eredità classica, sembra in realtà procedere a ritroso fino alle origini appunto, alle fonti più remote di ogni sapere. «Scegliere la memoria e non l'oblio», scrive Sciarrino, «è la strada obbligata per la sopravvivenza della cultura e della nostra vita»⁴; in questo contesto si inscriverebbe il frammento orfico cantato in *La perfezione di uno spirito sottile*: «Ardo di sete e muoio. / Ma bevi alla fonte perenne, lì a destra del cipresso. / Chi sei? E donde vieni? / Della terra sono figlio e del cielo stellante».

Scegliere la memoria piuttosto che l'oblio significa orientarsi al passato per ascoltarlo, senza rinunciare a vivere pienamente il proprio tempo disposti dunque a una relazione attiva e creatrice al pre-esistente. È da considerare tradizione esclusivamente quell'atteggiamento che non "imbalsama" il passato ma che è *parâdosis*, trasmissione e crescita⁵ attraverso la coscienza e il tempo.

A tale concezione della tradizione rimanda Sciarrino, che ritiene necessario

sostituire a una cultura paternalista, il cui prodotto è un figlio incapace a sua volta di generare, una “cultura della figliolanza”, dove il figlio divenuto cosciente dell’eredità depositata nella tradizione acquisisce una rinnovata capacità creativa⁶.

Tradizione e linguaggio

Considerando la tradizione in riferimento alla questione del linguaggio artistico, Sciarrino ritiene che essa sia il presupposto di ogni nuovo parlare. Egli scrive infatti: «Non ritengo possa darsi un linguaggio che non abbia rapporti con il preesistente. Se questi rapporti sono vivi, il loro insieme lo chiamiamo tradizione»⁷.

L’evoluzione linguistica sarebbe dunque la *trasformazione* di regole preesistenti delle quali non si prende soltanto coscienza, ma dalle quali nasce, come vedremo, una nuova coscienza. In questo senso e coerentemente, il compositore critica ogni forma di atteggiamento che si definisce “tradizionalista”: la tradizione non è il santuario nel quale noi adoriamo immagini “immobilizzate” del passato. La critica a una simile forma di tradizionalismo è analoga a quella fatta da Gadamer all’istituzione museale che, preoccupata di mostrare una serie di monumenti del passato, sradica la cultura dal suo luogo originario⁸.

La sensibilità estetica e culturale di Sciarrino sembra peraltro comprendere il recupero della tradizione secondo una prospettiva in qualche modo nietzschiana. Il passato, la storia, hanno infatti valore per Sciarrino se visti in relazione alla vita⁹ e al presente come orizzonte di ogni vivere attuale. Il compositore ritiene intatti che soltanto se i rapporti tra passato e presente “sono vivi” è possibile parlare propriamente di tradizione.

Il rapporto che il compositore instaura con il passato è così inevitabilmente problematico. Il “nuovo” verso cui è orientata la sua produzione ha origine infatti non tanto nel ritornare umanisticamente all’“antico” quanto nel riferimento ad un passato fonte di verità profondamente e intimamente umane che rimandano a una dimensione previa di ogni dire e di ogni fare: la vita appunto. Tale dimensione non è soltanto il campo delle nostre azioni, ma non è riconducibile neppure al *Lebenswelt*, al mondo della vita come pre-supposto escludente la dimensione biologica: piuttosto essa è il tutto organico che comprende non soltanto gli esseri umani, l’umanità, ma anche ogni altra forma vivente. Nel tentativo di esprimere una realtà similmente onnicomprensiva, la ricerca linguistica diventa indagine sulle origini del linguaggio stesso.

Sebbene l’uomo non possa acquisire con il proprio sforzo un punto di vista universale che gli consenta di attingere a tale dimensione originaria in maniera definitiva e certa, egli può tuttavia riferirsi ai “fatti della tradizione” e instaurare un dialogo attraverso essi con il passato, al fine di pervenire a usare elementi comuni agli uomini così come agli animali e addirittura agli esseri inanimati.

La posizione di Sciarrino peraltro non può essere esclusivamente ricondotta a quella tendenza ormai diffusa che, come scrive Pieretti, giunge a «ritenere che esista anche una comunicazione animale e chiamarla linguaggio [così come] nella vita quotidiana, d’altro canto, la parola “linguaggio” è usata anche in riferimento agli esseri inanimati, alle piante, alle case»¹⁰.

Il linguaggio comune agli esseri animati e non ricercato da Sciarrino non ha niente a che fare con quello designato nel nostro uso quotidiano. Il linguaggio musicale del compositore si muove tra forte emotività e capacità costruttiva e sembra rifarsi a una matrice pensata o ricercata come schema, o forse soltanto

fonte di intenzionalità¹¹. È in questa prospettiva che egli individua degli elementi e delle strutture che, organizzate in un linguaggio, permettono di tornare al dire e al fare poetico. Tali strutture sono precisamente le "figure della musica", tra le quali sono facilmente riconoscibili, come risulta dal libro di Sciarrino, i processi di accumulazione, moltiplicazione, trasformazione e la "forma a finestre" di cui diremo in seguito.

Sciarrino ritiene che esse valgono per ogni altra forma artistica perché ogni attività del pensiero umano, in quanto si sviluppa nel tempo, sperimenta la necessità di *accumulare* le esperienze vissute, di riviverle con processi di moltiplicazione, di incontrare il problema della morte come premonizione di una nuova nascita e di accertare le trasformazioni che l'umanità ha prodotto e subito. In questo senso il compositore, dopo avere posto il problema del legame tra parole e cose¹², parla delle figure come di «quei concetti che stanno alla base della musica e determinano le scelte dei compositori»¹³; tali concetti, nei quali dimensione linguistica e gnoseologica si intrecciano, possono essere interpretati come criteri universali che consentono di leggere le sollecitazioni cui l'uomo è soggetto e per mezzo dei quali egli conosce e può quindi acquisire una rinnovata capacità creativa, che si riferisce in maniera attiva e consapevole alla tradizione.

Da questo ritorno consapevole al passato si perviene a un nuovo inizio nel quale trova risposta il problema delle origini del linguaggio: si tratta di una deviazione improvvisa, di un inespiegabile "tornare a dire".

Il riferimento al passato ha in questo contesto una valenza ermeneutica, e consiste nel tentativo di vincere la distanza che separa passato e presente tornando a "dire" in modo nuovo. Per questo, quanto più remote e sconosciute saranno le "regioni" del passato indagate, tanto più ci approssimeremo all'origine, pur consapevoli di non poter possedere definitivamente il "punto zero"¹⁴. Il passato cui si riferisce Sciarrino non è necessario sia storicamente documentabile. È anzi una dimensione di cui non possiamo conoscere in maniera definita i caratteri: nemmeno un'indagine archeologica potrebbe riportare alla luce momenti di civiltà dei quali abbiamo perduto ogni traccia.

Proprio per questo la ricerca del compositore, pur soffermandosi e ritornando continuamente sulla tradizione classica, è orientata con maggiore interesse verso dimensioni delle quali non sono rimaste che tracce sparse, frammenti (come nel caso della tradizione orfica). Cercare di ridare luce a dimensioni remote significa precisamente scegliere la memoria piuttosto che l'oblio, e ciò avrà un valore del tutto speciale proprio per quei "luoghi" del passato dei quali non possediamo che frammenti.

Avvicinarsi a tali regioni significa accostarsi a una dimensione a-temporale che assume dunque una valenza tipicamente simbolica: in essa è possibile pervenire ad una rinnovata capacità immaginativa.

Il passato così inteso e l'"originario", che il compositore considera la «postulazione della nostra nascita»¹⁵ o di una "nuova nascita", dal quale è possibile che sorga un nuovo modo di essere e quindi di vivere e rappresentare le cose. Ma l'"originario" così inteso rimandando a una dimensione atemporale risulta inevitabilmente incontrollabile dall'uomo.

In tale maniera la produzione artistica diventa essenzialmente "atto creativo" e la musica cui il compositore perviene è espressione di una nuova coscienza che cercando di superare la dimensione temporale si imbatte nel limite. Per questo, tornare a dire, proprio perché essenzialmente legato alla tradizione come al presupposto di ogni evoluzione linguistica, sarà necessariamente un ri-iniziare nel

tempo e proprio a partire dalla coscienza del tempo come limite. A questo proposito ritengo utile proporre una deviazione, prendendo in considerazione l'interpretazione che Sciarrino dà della *Nona Sinfonia* di Beethoven al fine di mettere in luce l'ultima e forse la più complessa tra le "figure della musica", e precisamente la "forma a finestre". Il finale di tale sinfonia è di importanza capitale e, scrive Sciarrino, «più che anticipare vagamente l'attuale sensibilità spalanca d'un colpo il tempio del nostro tempo e ne viene a far parte»¹⁶.

Ma quello che ci interessa specificamente è il fatto che Beethoven nella *Nona* avrebbe voluto, scrive Sciarrino, «renderci partecipi dell'atto della creazione. Il lavoro dell'artista è travagliato; fatto di scelte e dubbi febbrili, di perfezionamento graduale. Il risultato, l'opera d'arte, è dunque frutto del dolore e del bisogno di superare i propri limiti. [...] Per Beethoven l'opera non è un ordine naturale, bensì un ordine raggiunto»¹⁷.

Beethoven, nella *Nona Sinfonia* presenta la creazione di un'opera d'arte proprio come esperienza del limite, della finitezza quale ineluttabile condizione dell'essere uomo. Noi assistiamo ad uno straordinario dialogo interno alla musica stessa, nel quale si genera, in un atto caratterizzabile come una cosmogonia, un'idea. Di questa nascita possiamo individuare i vari momenti come parti di un percorso¹⁸ che conduce l'artista, dopo una ricerca di senso che non riesce ad approdare ad una compiuta soluzione compositiva, alla improvvisa esclamazione: «Ah, ci siamo, ora è trovato: Gioia!».

Ritengo che il tortuoso inizio del finale della *Nona*, così come viene interpretato da Sciarrino, esprima efficacemente l'impossibilità di pervenire a quello che possiamo indicare come il punto zero, l'"originario". Si avverte proprio l'impossibilità di trovare un inizio e quando poi si prende coscienza di tale impossibilità, quando si è accettato tale limite allora può avere luogo un nuovo inizio: la "gioia" è la gioia di una nuova nascita.

Sulla scia dell'interpretazione sciarriniana della *Nona Sinfonia* come rappresentazione dell'inizio del processo creativo artistico, ritengo sia possibile considerare ogni creazione artistica come una ricerca senza fine, il cui esito è l'accettazione del limite come unica ed ineluttabile condizione dell'uomo. Soltanto a seguito di tale accettazione, e con inspiegabile gioia, è possibile "tornare a dire", e ogni volta in modo diverso, acquistando un sempre nuovo rapporto con l'originario e ogni volta un punto di vista diverso sull'Universo.

L'"originario" è in questa prospettiva l'inizio ultimamente inqualificabile e inattingibile cui ogni artista tende attraverso il suo lavoro, ma del quale contemporaneamente attende una ri-velazione, una intuizione che faccia sussultare di gioia, come insegna Beethoven nella *Nona*.

Il silenzio e l'originario

Un significativo simbolo di tale inappagabile tensione all'"originario" è un segno che Sciarrino usa costantemente nella sua produzione: $o \langle \rangle o$ ¹⁹.

È questo un segno che altri compositori hanno poi adottato ma che acquista un valore simbolico del tutto speciale per il "maestro del silenzio". Esso significa che se ogni suono comincia dal silenzio, e necessariamente vi torna, non c'è più confine tra l'uno e l'altro (tra il silenzio e il suono). Il segno $o \langle \rangle o$ ha evidentemente implicazioni esistenziali e filosofiche al tempo stesso; potremmo dire che è il tutto e il niente. Infatti, perché sia possibile pervenire a tale dimensione

e a percepirne la presenza, occorre che il silenzio stesso si manifesti: il suo manifestarsi si presenta allora come l'unico suono udibile, percepibile, e dunque è la totalità dei suoni che in un determinato istante si rivelano. Ma nello stesso tempo in cui è possibile percepirne la presenza il silenzio non è più tale, perché diventa suono; suono che però a sua volta è disposizione all'attesa, luogo in cui, attraverso il lavoro, è possibile pervenire a una nuova "rivelazione dell'originario", del silenzio²⁰.

Per cercare di comprendere appieno la portata del "circolo ermeneutico" che viene a crearsi tra silenzio e suono, è utile riflettere sulla nozione di "ecologia del suono" proposta dal compositore. Sciarrino, cercando di spiegare il significato dell'espressione, precisa che se tale «grumo di intuizioni» indicasse soltanto lo studio di problematiche ambientali non interesserebbe direttamente l'artista; invece «essa rappresenta il sorgere di una sensibilità, di un modo differente di rapportarsi al mondo [che permette di andare oltre alla] distrazione generale della nostra società disgregata»²¹.

E se tale processo di ecologia del suono, modifica il nostro rapporto al mondo, evidentemente ri-determina anche il nostro rapporto al passato. È allora chiaro che l'"originario", che in prima approssimazione abbiamo detto essere riconducibile al movimento di ri-appropriazione (o di emersione) del passato, sarà propriamente il silenzio. Facendo "ecologia del suono" infatti, giungiamo a un passato che non parla più attraverso altri (altre voci), ma che diventa esso stesso l'unico "altro" con il quale l'artista stabilisce una comunicazione, un *dire* diretto: è il "silenzio originario", la fonte di ogni produzione simbolica.

Precisando meglio il concetto, Sciarrino distingue poi «un'ecologia acustica e un'ecologia dell'ascolto; la prima riguarda, è chiaro, qualsiasi ambiente naturale dal punto di vista acustico. La seconda è piuttosto un'angolazione maieutica, segna il cammino individuale che ciascuno di noi può fare nel pulire la mente; investendo il fenomeno musicale alle sue origini»²².

Fare ecologia del suono significa dunque depurare il linguaggio, nella fattispecie quello musicale, da tutto ciò che è di ostacolo al raggiungimento del "linguaggio dei linguaggi", detto diversamente, al raggiungimento delle origini²³.

L'approssimazione al silenzio è l'approssimazione all'originario nella poetica di Sciarrino ed esige un lavoro di liberazione, tendente alla perdita di ogni punto di vista pre-determinato. Ma tale lavoro, se è condizione necessaria al sorgere di un'opera d'arte, non è al tempo stesso condizione sufficiente; potremmo dire che si tratta di uno sforzo preliminare, volto a svincolarsi da criteri già stabiliti, ma che evidentemente non garantisce l'approdo a un risultato predeterminato.

La disposizione all'attesa

Il percorso che conduce il compositore alla propria abnegazione, all'annullamento di tutte le categorie prestabilite, giunge a un punto limite dal quale non può ripartire una nuova creazione senza l'intervento di qualcosa che disponga alla gioia.

Occorre pervenire all'accettazione di tale limite e attendere un nuovo inizio, una nuova nascita. In questo senso il lavoro (ecologia del suono), cui è dedito il musicista, è leggibile in chiave ermeneutica come il tentativo di vincere la distanza e la poetica del compositore può essere letta come un ritorno alle origini che è l'*epoché* di ogni forma musicale pre-stabilita, legata alla tradizione. Ma l'esito di

tale movimento di ritorno (operato attraverso un continuo lavoro di ecologia del suono) è l'apertura all'"altro", come qualcosa o qualcuno di cui si ha una rivelazione. «Pulire la mente dunque vuol dire imparare a fare il vuoto dentro, lasciare spazio all'altro che non si conosce»²⁴ e ciò è possibile soltanto rimanendo immobili, disposti all'attesa²⁵.

Il silenzio si pone così come apertura ontologica: soltanto dopo un necessario e ineliminabile momento di annientamento e di approssimazione a esso, ha infatti inizio un nuovo dire che è un dire *diverso*. L'artista infatti, fattosi niente, si apre all'ignoto disponendosi a compiere un salto nel vuoto.

Sciarrino intende il lavoro del musicista come un iniziale e continuo togliere per costruire e ricostruire, attendendo il rivelarsi istantaneo di uno spiraglio dell'"universale".

La soggettività che è all'azione è una soggettività carnale e plurale, in quanto disposta alle molteplici deviazioni e sollecitazioni della società contemporanea, ma è al tempo stesso autonoma e creatrice in quanto disposta all'attesa di "altro", proprio conseguentemente alla eliminazione di ogni forma di distrazione cui è sottoposta.

La dimensione dell'attesa può essere in questa prospettiva interpretata come lo spazio mentale nel quale si stabilisce una comunicazione. Ma tale comunicazione non è altrimenti raggiungibile che attraverso l'esercizio del "fare vuoto", del disporsi al silenzio. «È nel linguaggio stesso», scrive Sciarrino, «il rapporto tra prevedibile ed imprevedibile. Un linguaggio interamente prevedibile sarebbe senza significazione, la sua forza risiede nell'ignoto, nella deviazione»²⁶. Il prevedibile, o detto diversamente il "controllabile", è il lavoro del compositore che non può giungere all'imprevedibile, al sussulto di gioia beethoveniana, senza disporsi all'attesa.

E l'artista, fatto il vuoto di ogni determinazione, non solo si apre ad "altro", ma si trasfigura egli stesso in una nuova coscienza. Tale coscienza è l'altro che ri-determinandosi porta nel proprio tempo uno sguardo sull'universale e acquisisce un'attitudine creativa.

L'attesa è lo spazio e la disposizione mentale cui siamo pervenuti passando per una ri-definizione della tradizione che ci ha condotto verso le dimensioni più remote del nostro passato, e infine verso l'originario, che nella poetica di Sciarrino è rintracciabile nel movimento di approssimazione al silenzio, luogo rivelativo dell'"altro".

Su tale disposizione all'attesa, ultimamente in-indagata, in-indagabile, ma oggetto di contemplazione, non voglio concludere ma piuttosto lasciare aperto a nuovi sviluppi il nostro discorso, soffermando l'attenzione su alcune considerazioni proposte da Sciarrino che danno il senso della sua produzione musicale. Egli dice: «Il mio progetto musicale vorrebbe trasfigurare se stesso, i suoni, il mondo»²⁷. Per potersi "trasfigurare" occorre dire qualcosa che superi la limitatezza costitutiva dell'uomo. In questo contesto il fare vuoto di ogni precomprensione del mondo ed il disporsi all'attesa rappresentano le condizioni necessarie all'apertura all'altro del quale si attende una rivelazione.

¹ Questo saggio di Massimiliano Marianelli costituisce parte di un progetto di ricerca finanziato con una borsa di studio dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello.

² Schelling ritiene che l'arte sia la stessa attività creativa dell'Assoluto: «ogni creazione artistica è nel suo principio assolutamente libera, in quanto l'artista può essere spinto ad essa solo da una contraddizione che si trovi nella parte più alta della sua natura, mentre ogni altra creazione è occasionata da una contraddizione che è esterna a chi crea e ha perciò il suo scopo fuori di sé» (*Le arti figurative e la natura*, in *Sämmtliche Werke*, a cura di K.F.A. Schelling, VII, pp. 289 ss.).

³ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti, Milano 2000, p. 9.

⁴ Salvatore Sciarrino, introduzione a *La perfezione di uno spirito sottile*, Ricordi, Milano 1994.

⁵ Anche se poste in un contesto diverso sono suggestive le parole che Hegel usa per descrivere la tradizione: «non è una statua immobile ma vive e rampolla come un fiume impetuoso che tanto più si ingrossa quanto più si allontana dall'origine» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Geschichte der philosophie*, Glockner, p. 29).

⁶ L'affermazione è tratta da una conversazione personale avuta con il compositore Salvatore Sciarrino nel novembre 2001: «L'Occidente sta vivendo forse l'epoca del tramonto proprio perché non crea più e diventa un conservatore, un imbalsamatore della tradizione».

⁷ Intervista a Sciarrino in AA.VV., *La voce nella nuova musica*, a cura di Diego Dall'Osto, Amici della musica di Vicenza, 1986. Sembra chiara l'intenzione polemica nei confronti delle precedenti generazioni di musicisti (le avanguardie seriali per esempio).

⁸ Rileva A. Arbo: «Come il museo tende a occultare l'origine delle sue raccolte, per disporle in un ordine astratto, distaccato dalla realtà e in grado di apparire esemplare di per sé, così il concerto organizzato dal circolo culturale o dalla sala pubblica concentra il suo rituale su una serie di monumenti del passato», allontanandosi così dalla produzione contemporanea per corrispondere, ritiene Arbo citando Gadamer, «al bisogno di legittimazione culturale che caratterizza la società che costituisce queste istituzioni» (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1993, p. 116).

⁹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità ed il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1992.

¹⁰ A. Pieretti, *Il linguaggio*, La scuola, Brescia 1993, p. 14.

¹¹ In questa prospettiva potremmo trovare delle affinità con l'indirizzo razionalistico che, come rileva ancora Pieretti riferendosi specificamente a Chomsky, «affronta il problema delle origini del linguaggio alla luce del rapporto che unisce il linguaggio allo schema innato che caratterizza il pensiero. Ne individua la soluzione pertanto nella natura stessa del pensiero, cioè nella sua intenzionalità. Il linguaggio in tal modo è ricondotto alla sua matrice ontologica ed è identificato come espressione, manifestazione del pensiero» (*ibid.*, pp. 12-3).

¹² Egli considera le parole come il frutto del lavoro che l'uomo e l'umanità compiono e hanno compiuto, mentre le cose sono il limite creaturale con il quale occorre necessariamente scontrarsi-incontrarsi.

¹³ S. Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 19; qui il compositore si riferisce evidentemente alla forma di organizzazione macroformale della musica.

¹⁴ Tale tensione al punto zero, come orientamento ultimamente inappagabile può essere letto in analogia all'*epoché* proposta da Husserl e che Rovatti interpreta non tanto come «un atto rassicurante, uno strumento metodologico, un mezzo che porti senza sconvolgimenti la conoscenza da un punto a a un punto b. Il punto zero o il polo cui invece l'*epoché* rimanda non è la scoperta di un appoggio, di un fondamento stabile su cui costruire: è semmai l'erosione di ogni fondamento. Leggiamo Husserl: «Già in partenza il fenomenologo vive nel paradosso di considerare l'ovvio come enigmatico» [E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 206]. Perché paradosso? Perché la *doxa*, il senso comune, è ciò che abitualmente viviamo come il più vicino a noi, mentre il fenomenologo lo allontana, lo pone a distanza. E inoltre perché noi non possiamo uscire dal senso comune se al tempo stesso non usciamo da noi stessi» (P.A. Rovatti, *L'enigma dell'epoché*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1992, p. 76). Ed è questo il senso del ritorno al silenzio che proclama Sciarrino e che significa una presa di distanza appunto da tutto ciò che è stabi-

lito e anche dalla tradizione, verso la quale non nutre il rispetto di chi la vorrebbe "imbalsamare" (questo è il senso di *Le voci sottovetro*, Kairos, 1999), ma che reputa come qualcosa da cui è necessario, anche se doloroso, allontanarsi (dopo averne percorso fino in fondo e a ritroso le tappe) per pervenire a una nuova coscienza.

¹⁵ Cfr. nota 5.

¹⁶ S. Sciarrino, *Le figure della musica* cit., p. 108. L'importanza della sinfonia di Beethoven consiste nell'aver anticipato i principi del cinema e della registrazione, giovandosi di quella che Sciarrino definisce "forma a finestre" e consistente nella discontinuità spazio-temporale di cui Beethoven si serve «con stupefacente disinvoltura. Infatti la sua *forma a finestre* è costruita come un montaggio» (*ibid.*, p. 109), scrive Sciarrino, e aggiunge che essa è ancora più che un montaggio perché qui Beethoven individua il meccanismo base della mente umana.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Questa interpretazione trova conferma da quanto Beethoven stesso rivela all'amico Schindler prima dell'esecuzione della *Nona Sinfonia*. Sciarrino riportando il dialogo sottolinea la difficoltà dell'esecuzione del recitativo ed afferma: «Evidentemente non era solo difficoltà strumentale, bensì astrusità di significato: anche oggi una musica di cui sfugge il senso diviene ineseguibile. "Il recitativo rigorosamente in tempo", scrive Beethoven. E Schindler: "Allora proprio così, come se ci stessero le parole sotto?". E Beethoven: "In caso di necessità, ci metterò sotto le parole, affinché imparino a cantare"» (*ibid.*, p. 110).

Il senso delle parole a cui fa riferimento Beethoven, è chiarito nella stesura della *Nona* in cui è scritto: «Oggi è un giorno solenne: amici, sia festeggiato con canti e... [...] No, questo ci ricorderebbe della nostra disperata condizione. [...] qualcosa di più bello e migliore. Anche questo è troppo tenero; qualcosa di sveglia bisogna cercare [...] Ah, ci siamo, ora è trovato: Gioia!» (*ibid.*, pp. 110-1). «In tutte le sue composizioni Beethoven mostra di possedere una concezione avanzatissima del tempo, una coscienza novecentesca. C'è un punto in cui converge il pensiero di Beethoven, e questo punto siamo noi, il nostro presente, il modo con cui oggi tagliamo le forme delle nostre opere» (*ibid.*, p. 111).

¹⁹ Potremmo senz'altro considerare questo simbolo come elemento centrale della poetica di Sciarrino, il suo manifesto.

²⁰ In questo senso il silenzio è la dimensione ultima ed originaria per il musicista, così come per il pittore la ricerca delle origini può avere come esito ultimo il contrapporre pieno e vuoto per enunciare nuove forme attraverso il ritorno alla materia. Ciò è visibile in maniera esemplare nei "celotex" di Burri che diventano il ricettacolo di una nuova dimensione pittorica. Burri infatti perviene al cellotex eliminando ogni residuo pittorico, ogni incrostazione che il tempo, la tradizione, ha lasciato nella materia. Ma successivamente la materia, spogliata di ogni determinazione, accoglie nuove forme e nuovi colori: si ri-determina. Il ritorno alla materia è un movimento analogo a quello che conduce il musicista dal suono al silenzio, facendo *epoché* (ecologia del suono), al fine di pervenire a una rinnovata materia sonora. La rinnovata musicalità cui il compositore perviene è la rivelazione di una delle infinite possibilità di lettura di quel testo rappresentato dal mondo, e il silenzio si manifesta dunque come l'"originario" che cercavamo, la tela in cui si inscrivono i suoni.

²¹ S. Sciarrino, *Diario parigino*, in «Avidi lumi», anno V, n. 12, 2001, p. 29.

²² *Ibid.*

²³ Soltanto dopo avere fatto pulizia, scrive Sciarrino, «liberando l'orecchio dalle incrostazioni», la nuova capacità ricettiva acquisita diventa «capacità creativa» e anzi, «percepire è già ordinare le proprie sensazioni» (*ibid.*).

²⁴ *Ibid.*

²⁵ L'attesa cui Sciarrino perviene è una dimensione analoga a quella che Simone Weil indica come «la passività del pensiero in atto». La pensatrice francese scrive: «Non c'è atteggiamento di maggiore umiltà dell'attesa muta e paziente. È l'atteggiamento dello schiavo pronto a qualsiasi ordine del padrone, o all'assenza di ordini. L'attesa è la passività del pensiero in atto. L'attesa è trasmutatrice del tempo in eternità» (S. Weil, *Quaderni IV*, Adelphi, Milano 1993, p. 122).

²⁶ *Entretien avec Salvatore Sciarrino*, in AA.VV., *Salvatore Sciarrino*, a cura di M. Kaltefleiter, «Entretiens», n. 9, Parigi 1991, p. 140.

²⁷ S. Sciarrino, *Diario parigino* cit., p. 32.

La costruzione dell'arca invisibile

Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale
e la drammaturgia

Per entrare in argomento, ti proporrei di iniziare con un rapido excursus sulla tua intera produzione teatrale. Successivamente ci soffermeremo sulle singole opere o su singoli aspetti della tua concezione e della tua prassi drammaturgica.

Quando ho cominciato a scrivere per il teatro non è che fossi del tutto incosciente, ma non sapevo esattamente dove sarei andato. Tuttavia sapevo che volevo evitare alcuni luoghi comuni della tradizione e alcuni delle avanguardie. Ma ricordare le proprie intenzioni non è così importante. Meglio per i compositori rapportarsi con distacco da se stessi, direttamente alle opere.

Riascoltare la prima opera, *Amore e Psiche*, porta a un'esperienza che non assomiglia a nulla. Quasi un'esperienza di musicoterapia; un'immersione in un ansioso flusso onirico indistinto, di suono e di materia vocale, che non enuclea una vicenda ma una situazione teatrale. Una situazione mentale fluida è una cosa bellissima, ma in un certo senso è ancora teatralmente sfocata. Ciò è legato in parte alla realtà musicale di allora che con sforzo io cercavo di superare.

Il secondo tentativo, *Aspern*, cerca di coagulare e di semplificare gli elementi della musica proprio per riuscire a entrare nell'ambito del rappresentabile. *Aspern* è in qualche modo una forma di teatro negativo – che non nega però la rappresentazione – in cui la musica quasi si sottrae alla scena, accentuando con essa il suo legame fortissimo. *Aspern* vive di dissociazioni.

Puoi riassumere velocemente l'azione?

Amore e Psiche è un'opera simbolica. I personaggi sono come le componenti di una sola personalità. Invece *Aspern* propone un racconto scenico sullo scrivere, sul trovarsi o ritrovarsi, sul conoscere e sul riconoscere, un'interessante metafora del meccanismo del linguaggio. Allora era impossibile riprendere in mano certi autori senza esser accusato di essere retorico. Questi autori dovevano ancora esser metabolizzati dalla cultura delle avanguardie, che li rifiutava.

Il testo di Henry James è la storia di un pubblicista alla ricerca delle tracce di un altro scrittore. E tutto questo lo filtravo attraverso le funzioni del rappresentare; quindi con attori che dicono delle cose intelleggibili, con una cantante che canta delle cose intelleggibili, ma che non le canta in scena. Quando la cantante è in scena fa la parte di una cantante: separata dalla scena, commenta certi momenti dell'azione.

Amore e Psiche è una sorta di cosmogonia del mondo, del suono e del mondo sonoro; *Aspern* è un'opera a numeri. Dall'indistinto al distinto.

Per te rappresentazione che cosa significa?

C'è qualcuno davanti a noi, che non è più se stesso ma diventa qualcun altro, qualcos'altro. Questa è la forza del teatro. Ciò dice perché per me è importante

ripristinare la drammaturgia, ripristinare la rappresentazione. Il che non vuol dire arredare la scena.

Un attore nel momento in cui rappresenta qualcun altro non ha bisogno della scena. Se si vale della sua forza di rappresentazione non ha bisogno di niente. Siamo immediatamente trasportati da un'altra parte, e abbiamo davanti qualcun altro. Questa è la forza dionisiaca del teatro. Senza di questo il teatro non ha né magia né senso.

Il mio teatro parte da questa presa di coscienza e si sbarazza anche di quel mito fasullo che è il concerto di musica pura, pur di recuperare la forza della rappresentazione. Il che non vuol dire soltanto disporre di un grande attore, ma anche forgiare un linguaggio che consenta l'interpretazione.

Cailles en sarcophage, mia terza opera teatrale, è il momento della morte, della "nigredo" se vogliamo usare il termine alchemico. Quello in cui la mia musica si mortifica trasformandosi mostruosamente in musiche già preesistenti, per diventare specchio della realtà. Il progetto di *Cailles en sarcophage* è ambizioso, e mette insieme molti miti "cult" sul punto di esplodere; per esempio: Marlene, Lacan, Genêt. Mi attraeva l'ambiguità dei miti del cinema e della cultura, e la morte dei miti, la demitizzazione del mito.

Noi non vediamo, non sentiamo Marlene Dietrich cantare. L'atto finisce nel momento in cui lei apre la bocca per cantare e il sipario vero si chiude. Vediamo Marlene negli interstizi della vita che mitologici non sono: i momenti dell'incertezza, della quotidianità.

Mi è capitato anche successivamente di parlare della mitologia come di una mitologia denaturata: è quella che a me interessa.

Cailles en sarcophage è una sintesi molto intellettuale, molto ambiziosa, non so quanto riuscita. Ma è allora che ho scoperto che la musica può ridursi ai suoni di un ambiente; per esempio la radio dei vicini che cambia programma. Quindi la rappresentazione della stessa casualità del quotidiano, che pareva cosa tanto difficile. Alcune idee nate per la scena in *Cailles en sarcophage* si trasposero in altre realizzazioni musicali che mantengono indubbiamente un nucleo drammatico. Insomma, *Cailles en sarcophage* "appiccica" il fuoco ad altre cose.

Dopo *Cailles en sarcophage* c'è *Vanitas*, un esperimento musicale che nasce rarefatto, quasi trasparente eppure con drammaturgia vera e propria, anche di immagini che in un secondo tempo furono eliminate dalla partitura non per autocensura, ma perché andava crescendo in me il desiderio di un teatro povero, cioè sottratto alle scenografie, costruito quasi su niente, tutto basato sulla forza di suggestione del dramma; un teatro che comprime tutta la sua forza drammatica dentro il linguaggio musicale: l'interiorizzazione del teatro dentro la musica.

In Vanitas c'è anche il recupero di qualche cosa di monteverdiano, di madrigalistico, di barocco? La volontà di giocare sul linguaggio, trasformarlo in musica, creare un rapporto diretto fra linguaggio poetico e musica?

Di recupero assolutamente non si tratta. Credo sia una pura coincidenza, ma significativa. Infatti volevo azzerare il mio linguaggio; lo avevo spogliato per anni, volevo arrivare quasi a un grado zero e ricominciare da capo. Certo, anche Monteverdi ricomincia da capo; il melodramma rispetto alla tragedia ricomincia da capo. Direi che è una problematica comune ai momenti in cui si vuole veramente azionare il meccanismo base. Allora ripartiamo dalla voce. *Vanitas* è un primo

tentativo ancora istintivo, non ancora decisivo, ma importantissimo, verso l'espressione vocale senza il recupero di moduli preesistenti.

Successivo a *Vanitas* è *La perfezione dello spirito sottile*, in cui inizia il mio stile vocale. Vi si trovano dei materiali, delle articolazioni particolari e soprattutto delle forme che consentono l'uso di una nuova vocalità lirica, però senza che gli intervalli suonino vecchi, banali. È la cosmogonia, la nascita dell'intervallo: per potere da qui usare la voce in teatro e per poter costruire i nostri personaggi. Il percorso è *Vanitas, Perfezione di uno spirito sottile* (che in realtà opera teatrale non è, ma è un rituale), e poi *Perseo e Andromeda*.

Questo nell'arco di nove anni, e in mezzo c'è *Lohengrin, azione invisibile*. Esso pure nasce dal bisogno di riutilizzare la parola senza che essa risulti scontata, senza che cada negli stilemi delle avanguardie storiche, e però vuole utilizzare pienamente i rumori della bocca anche indipendentemente dal canto. Sembra che non siano dei personaggi umani a parlare, ma degli esseri onirici, mostruosi. E questo avviene attraverso una grande consapevolezza dei fenomeni percettivi, e dunque attraverso l'invenzione di alcune strutture linguistiche per manifestare una strana ambiguità fra natura animale, natura umana o subumana: non sappiamo. Queste mostruosità sono significative affinché il teatro abbia la sua efficacia. Dove comincia la paura comincia l'efficacia del sangue, comincia la tragedia.

C'è qualcosa di sciamanico in tutto questo?

Di sciamanico, certo, e insieme, qualcosa di estremamente evoluto e civile. Se la società non partecipa a questa metamorfosi di chi rappresenta, il teatro non ha senso. Il teatro è l'attività più sociale che esista, come in parte la musica, che non è solo nei suoni ma pure nel rapporto fra chi suona e chi ascolta.

Dopo *Lohengrin* sopraggiunge *Perseo e Andromeda*, che è, all'opposto, un'opera essenzialmente cantata. Un'opera concepita musicalmente come un unico arco musicale e una concezione drammaturgica particolare, che identifica l'idea di ambiente con l'idea di scenografia. La musica è l'ambiente nel quale le voci sono avvolte. E quindi anche qui l'azione diventa invisibile, viene introiettata dalla musica.

Quando poi arriviamo a *Luci mie traditrici* viene potenziato il senso della tragedia. E non solo perché bisogna scuotere la gente o attirarne l'attenzione. Proprio nel vedere rappresentato ciò che c'è di meno razionale e di più terribile, lo spargimento del sangue, il teatro, mettendoci tutti e singolarmente in discussione, riprende ad avere la sua funzione edificante.

Sia in *Perseo e Andromeda* che in *Luci mie traditrici*, la musica sono i suoni che i personaggi ascoltano. Questo transfert costituisce un taglio drammaturgico rigoroso ed efficace: non concede nulla, impone un fortissimo scorcio prospettico della realtà.

Segue *Infinito nero*, che è teatro minimale, e poi *La terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* e, da ultimo, *Macbeth*. In tutto questo percorso c'è un bisogno di costruire il linguaggio teatrale mettendone a nudo i meccanismi, per poterli poi sfruttare liberamente. Inventare è importante, ma l'invenzione non è tutto. Lo sforzo dell'invenzione deve essere seguito dalla sciolttezza del costruire.

Fino a Cailles hai collaborato con dei librettisti. Da Vanitas in poi ti sei confezionato i libretti da solo. Dunque in una certa misura hai fatto un passo wagneriano.

Questi libretti sono confezionati in modo frammentario, nel senso che tu scegli, ad esempio in Lohengrin, dei frammenti di testo e li organizzi non in modo narrativo, ma a tuo uso e consumo.

La prima composizione teatrale, *Amore e Psiche*, è su un libretto composto da un poeta, Aurelio Pes. Tale rapporto non prevede una vera collaborazione: il libretto viene confezionato dallo scrittore, e il compositore lo musica. Poi in *Aspern* e in *Cailles en sarcophages* il rapporto diviene più collaborativo, in quanto i libretti furono scritti assieme a un regista, e almeno il testo della parte vocale fu concepito ed elaborato da me; e, naturalmente, ho partecipato anche alla stesura globale del libretto. Quindi non ero più in attesa che il librettista finisse il suo lavoro, ma collaboravo con lui, e in qualche caso ero io a prospettare certe soluzioni.

Prima del *Lohengrin*, anche se non passano molti anni, vi è l'esperienza di *Vanitas*, in cui il testo è nato da elementi eterogenei, dalla necessità di montare assieme cose lontane nelle epoche, autori disparatissimi fra di loro seguendo una via personale di drammaturgia, di scrittura, o di globalità di immagini diverse.

Questo avvenne anche con testi che servono di supporto a opere sinfoniche, ad esempio, in *Flos florum*, dove sono mescolati frammenti del "libro dei morti" tibetano con Anassimene o con Giovan Battista Marino, e con la *Bibbia*. Il lavoro su frammenti nasce dalla necessità di creare una sorta di nuova unità che prima non esisteva. La nostra vita è frammentaria ma deve essere inscritta in un racconto scenico. Non ho, personalmente, inibizioni verso alcun genere. Credere nella purezza di una posizione ideologica vuol dire essere aristocratici e, peggio, esser chiusi. Ogni genere può diventare creativo se si è se stessi.

Al momento di *Lohengrin* avevo già maturato, e senza troppi dilemmi, l'idea dell'assoluta necessità del racconto drammaturgico; non si può avere tragedia né commedia se non c'è un racconto. È evidente che il racconto non viene realizzato secondo la letteratura ma secondo il teatro, per venire rappresentato.

Può sembrar strano, ma questo primo esperimento librettistico autonomo fu iniziato in collaborazione (ma forse dovrei dire piuttosto in contrasto) con Pier Alli, un altro regista. Egli aveva fornito una sorta di enorme copione, un assemblaggio eccessivamente pesante: era verboso, il racconto restava così com'era, e farcito con altre cose, con poesie. Quel tipo di operazione non m'interessava. Era ancora vaga, nello stile della vecchia avanguardia.

Ricordo che il copione originale, che devo aver conservato da qualche parte, comprendeva più di venti pagine fittissime. Da queste pagine io ho estratto due facciate scarse (scrivendo completamente la nuova drammaturgia, e in base ad essa trovando le parole e quindi collocandole una accanto all'altra nel vuoto): due piccole facciate dove la consequenzialità del racconto originale viene invertita. Il racconto di Laforgue è in due parti; io rappresento prima la seconda parte e poi la prima. Dopo un breve prologo, l'azione inizia col fallimento della notte di nozze, e poi regredisce al momento in cui Elsa attende che arrivi Lohengrin a salvarla. C'è un rapporto proprio cinematografico fra le due metà.

Una specie di flashback?

Più che un flashback è uno stratagemma drammaturgico che accresce l'ambiguità della vicenda e rende più disperata la situazione della protagonista. Non sappiamo se Elsa ha veramente incontrato Lohengrin e Lohengrin è andato via,

o se invece è tutta una fantasticheria di lei. Si rispecchia tutto il disordine e la mancanza di consequenzialità tipica della psiche umana, non solo della psiche perturbata. Noi possiamo sognare una cosa che è accaduta trent'anni fa.

Insomma, hai interpretato Laforgue come se fosse vissuto oggi, con la coscienza della psicoanalisi. L'hai attualizzato.

Laforgue prende i miti antichi, li mette in discussione. Quindi non solo mostra affinità con la nostra sensibilità, ma fornisce un materiale di primissimo ordine. Laforgue non ha cessato di offrire spunti alla cultura di oggi, soprattutto al teatro. Anche Carmelo Bene ha più volte usato Laforgue.

L'azione invisibile in fin dei conti è un'interiorizzazione del meccanismo teatrale. Ciò che avviene nel mio *Lobengrin* vien fuori dalla bocca. La bocca del personaggio è il centro di raccolta e di irradiazione della realtà. Non abbiamo neanche più bisogno di vedere, ma soltanto di ascoltare.

Ora, malgrado la sua attualità, Laforgue è pure figlio del suo tempo, e non si può usare così com'è. I suoi sono dei racconti e un trattamento comunque è necessario. Per diventare un copione o un libretto occorre una nuova angolazione, perché tutto l'insieme regga. Altrimenti, cadiamo di nuovo o nelle performance dalla gestualità vaga o nella routine. Ma il teatro come magia del rappresentare non può sorgere se non ci sono i presupposti di una nuova drammaturgia. E questo permette appunto di nuovo di attivare la tragedia e la commedia.

Il libretto di Perseo e Andromeda segue la narrazione della «moralità leggendaria» di Laforgue, ma poi cambia il finale, con dei tagli particolari.

Prendiamo in considerazione il meccanismo di partenza: un testo preesistente che mi offre uno stimolo per costruire una pièce di teatro. Segue una fase totalmente autonoma di immaginazione in cui il testo che già esiste viene praticamente distrutto, perché una nuova idea deve fare da pilota e il testo preesistente deve fornire il materiale. Quella che fa da pilota non è una semplice variazione del testo. Io prescindendo completamente dal testo originario e riscrivo secondo una mia idea. E questa idea drammaturgica è difficile che combaci con l'originale.

In fin dei conti, una delle prassi secondo me più interessanti per lasciare emergere i meccanismi profondi del teatro musicale, è proprio quella dell'emulazione. Se questa prassi è evidente nelle prime fasi dell'età infantile o in alcune epoche particolari come nel Rinascimento – l'emulazione, la gara con i grandi artisti – questo dovrebbe valere ancora oggi, nella bottega di un artista, perché non si può ammirare un modello rimanendone schiavi. Si ammira un modello per gareggiare con lui, non per copiarlo ed esserne schiacciati.

Anche nel prendere dei testi pur così fecondi, io voglio fare il mio teatro, non voglio mettere in scena Laforgue. Se fossi stato furbo avrei potuto addirittura eliminarlo dalle diciture, perché fra lui e ciò che ne ho ricavato, corrono differenze abissali. Non è solo una diversità di parole: passare da un racconto a un testo di due pagine richiede un notevole traffico d'idee. La possibilità di mutare la luce su un certo mito, una certa narrazione drammatica, ecco, questo è ciò che mi ha attratto di Laforgue. Ma da lui io prendo semplicemente spunto per poi elaborare.

Nel caso del *Perseo*, sembrerebbe rispettato il racconto di Laforgue e modificato un particolare che può sembrare soltanto irrilevante. Ebbene no: il cambia-

mento del finale cambia del tutto la traiettoria. Verso questo diverso finale è protesa tutta l'opera. Quindi non è solamente una deviazione del percorso all'ultimo momento: è qualcosa di sostanziale nella concezione di tutto lo spettacolo. Io ho un'idea di natura post-tecnologica, di un mondo ridotto soltanto agli elementi più insicuri, più malfidi, più inospitali: il vento, l'acqua, la pietra. Fare un'opera di vento, acqua e pietra: questo è già lontano da Laforgue, perché in Laforgue, anche se ironica, vige l'iconografia "pompier", ottocentesca, della natura.

Nell'opera, tu fai intendere che è una finzione anche per mezzo di bruschi arresti.

Questo gioco formale è fondamentale. Direi che l'ho usato quasi sempre. In *Perseo* è forse particolarmente scoperto perché i suoni delle pietre battute rompono il corso del tempo, e balza in evidenza proprio la finzione del rappresentare. A chi non è abituato alla drammaturgia esasperata potrebbe sembrare che l'interruzione faccia da interruzione. Invece no.

Dormendo abbiamo spesso la coscienza di sognare. Ma questo non toglie il fascino del sogno, anzi lo accresce. E in teatro è la stessa cosa. Ogni tanto ricordi che questa è una finzione, e a maggior ragione ti penetra dentro l'anima, dentro la carne. Se noi assistessimo a dei veri delitti, e non a delle finzioni, la nostra reazione sarebbe diversa. Non potremmo avere questa immedesimazione, questa partecipazione, ma soltanto un totale distacco. Ciò consente invece di rientrare ogni volta più a fondo dentro l'immedesimazione della tragedia.

E allora vedi rappresentata un'idea di mondo che non è l'idea di mondo della pittura "pompier" fine Ottocento, ma quella del mondo inquinato d'oggi, il mondo post-tecnologico, post-atomico, la fisiologia e la nudità di questi corpi. Il corpo di Andromeda è un corpo post-organico, è un corpo più legato alla body art che all'idea borghese e tranquillizzante del corpo verginale di una giovinetta. Andromeda canta una canzone da marinaio. Ha appreso delle cose che sono proprio il contrario della femminilità borghese. Del resto il mito di Perseo è uno dei più anticlassici che ci sia, non solo per la ricchezza fantasmagorica, ma proprio per la durezza e la disorganicità del percorso: non c'è tanta simmetria. C'è semmai più simmetria nel ritornare nella solitudine o nel vuoto del silenzio, fra l'inizio e la fine della mia opera, che nel mito originario di Perseo, che è un mito di violenza, di esplorazioni, di voli. Un mito che non ha ritorno, non come il mito di Odisseo. D'altra parte Perseo non potrebbe tornare, proprio per la natura irripetibile del suo mito.

Perché il drago è al femminile? È il doppio di Andromeda?

Certamente, ma è un bisogno che si è messo in moto dopo la prima rappresentazione scenica. Quando il tanto sognato, il tanto desiderato incontro fra soprano e tenore, in un grande duetto d'amore articolato in tutte le sfumature dagli slanci alla noia allo scherzo ai contrasti, mi si è tutto disfatto dinanzi alla corpulenza di un tenore tedesco che vestiva i panni del drago. Io ho allora immaginato che dal punto di vista drammaturgico era più interessante avere uno dei miei bravi mezzosoprani nel ruolo del drago invece che un tenore.

La storicità sedimentata nel suo repertorio dalla voce di tenore non mi attraeva più. Nel rappresentare sarebbe stata una distrazione e una zavorra. Ecco come a un certo punto, per un motivo che sembra soltanto pratico, viene trovata una soluzione che offre anche una ricchezza maggiore a tutte le chiavi di lettura.

Comunque, dicevo prima, l'idea della natura e dell'ambiente mentale in cui la vicenda avviene è una creazione originale. Non è che sia lento a concepirle queste cose. Parto subito da un'idea generale precisa e cerco di aggiungere i dettagli che le mancano. Ma bisogna saper attendere l'illuminazione.

Tu parti sostanzialmente da una tua interpretazione, da una tua organizzazione, e poi vai alla ricerca dei frammenti che ti servono.

Esattamente. Talvolta l'enucleazione di un nuovo dramma richiede soltanto di ordinare e di eliminare tutto quanto non va in quella direzione.

Quindi è un lavoro "in levare".

Sì, un lavoro in levare, ma qualche volta anche "in mettere", perché riscrivo inserendo dei piccoli frammenti che sono necessari e che magari non sono presenti nell'originale, o che nell'originale hanno caratteristiche diverse. C'è un'esperienza anteriore di poco al *Lohengrin* che forse è interessante tenere presente a questo proposito.

Efebo con radio è una partitura fatta di frammenti preesistenti accostati per mezzo di una specie di narrazione drammaturgica. Immaginiamo di essere davanti a una vecchia radio a valvole che capta i programmi più disparati. Questa pseudocasualità dei programmi è naturalmente condotta dalla mia mano, è una costruzione formale cosciente e storicizzata. Gli infiniti frammenti possibili sono preesistenti e devono essere riconoscibili, però il loro modo di esser orchestrati è suscettibile di tutto quello che l'altro compositore, l'arrangiatore, dovrebbe fare. Quindi già io come compositore mi sdoppio. Ma quello che è interessante è che tutti i frammenti di *Efebo con radio*, essendo frammenti di canzoni, contengono frammenti di testo.

Nello scrivere questa composizione per voce e orchestra il testo non preesisteva, nasceva con il finto montaggio. Interagiva fortemente anche il non-legame fra un frammento di testo e il successivo. Nella prima parte vi sono frammenti che danno l'idea di grande disparità: è come un bombardamento di immagini che investono il bambino, che in qualche modo lo sovrastano, lo contrastano. La seconda parte invece ha un senso più dell'irreparabile, del passare del tempo, con parole che riguardano lo sfiorire, il vento, il vuoto, la solitudine. Certe volte sono tradotte dalle lingue originali, da associazioni rapidissime che può dare una piccolissima sillaba proiettata dopo un'altra piccolissima sillaba e prima di un'altra piccolissima sillaba. Non so: "ieri". Ecco, "ieri", accoppiata a "vento", accoppiata a "ai" che può essere sia "io" in inglese, ma anche "ahi" come lamento. Ecco, questo era un tipo di operazione di *Efebo*. Giunto il momento di pubblicare la partitura, il mio editore estrasse dalla musica il testo misterioso che si era formato nel comporla.

Quindi era una sorta di "decostruzione" del linguaggio.

Costruzione e decostruzione nello stesso momento, unificati nell'esigenza di un'immaginazione musicale. Questo può servire per capire come procede l'intuizione di un'idea testuale e come può essere più o meno diversamente realizzata. Evidentemente cogli anni non solo padroneggiavo la capacità di usare le parole, o di concepire i testi, forse diventavo più abile, facevo meno sforzo sia nel concepire che nel realizzare.

Il rapporto fra testo e musica non è così separato come uno può immaginare. La separazione fra testo e musica viene con la maturazione della mia esperienza di drammaturgo. Nelle ultime esperienze ho cercato di predisporre il libretto almeno un anno prima di cominciare a stendere la musica. Ciò non toglie però che molte soluzioni vengano trovate solo nel momento in cui io giungo di fronte all'immagine sonora. E qualche volta capovolgono addirittura il senso di tutto il libretto. Possono essere semplicemente le messe a punto delle virgole, o invece possono essere parole chiave che si mettono a fuoco solo nel momento in cui diventa evidente l'inefficacia di un certo dettaglio. Certe volte ci sono dei dettagli che capovolgono la casa, che mettono proprio le fondamenta sopra e il tetto sotto. E questo può essere anche estremamente emblematico. Ma se non ci fosse già una struttura di riferimento completa, ciò non sarebbe possibile.

Luci mie traditrici è nato in questo modo, e allo stesso modo sono nati tutti gli altri testi vocali, come *Cantare con silenzio*, che magari vengono predisposti e in apparenza finiti, politici, qualche tempo prima. Messi in musica dopo un po' di tempo, fino all'ultimo istante non vi sono cose che non possano essere cambiate dal punto di vista testuale, sia per esigenze drammaturgiche che per esigenze musicali.

A proposito di Luci mie traditrici, che cosa ti ha maggiormente colpito del dramma di Cicognini, un drammone barocco così ampolloso, tanto da indurti a elaborarne una tua versione melodrammatica che è esattamente di segno contrario: levigata, essenziale?

Quando *Luci mie* è uscito al festival di Schwetzingen il libretto era preceduto da un lungo saggio molto circostanziato sul dramma *Il tradimento per l'onore* di Cicognini. Ho lasciato fare questa operazione: è importante sapere chi era Cicognini, che come ha affascinato me può affascinare altri. Ma la partitura era stata finita in ritardo e chi scriveva su Cicognini non poteva rendersi ben conto di cosa io ne avessi fatto. In realtà questa operazione ha falsato le cose.

Anche in questo caso, come già per Laforgue, il riferimento al preesistente diventa quasi pretestuoso e prevaricante. Se si riconfronta il libretto ottenuto alla fine con il dramma barocco originario, siamo a una distanza di anni luce. Dal punto di vista storico e musicologico il preesistente viene sopravvalutato.

Il dramma di Cicognini è un dramma barocco, con tutto quello che di più farraginoso e meno teatrale ci possa essere, cioè le giustificazioni filosofiche, le motivazioni giuridiche di ogni azione date anche prima o dopo l'omicidio. La vittima comincia a strillare come un maiale prima di essere scannata. Cose anche di pessimo gusto, legate al teatro del tempo. Quindi il contrasto fra i servi che assumono già i colori della commedia dell'arte, l'intreccio di più strati di personaggi, che servono anche un po' ad alternare, a contrastare e a commentare la vicenda.

Di tutto ciò, nel mio libretto non rimane assolutamente niente. Pochi i miei personaggi; primi piani messi a fuoco con angolazioni molto scorciate, e quindi ancora di più caratterizzate. Insomma, l'esplosione di una tragedia di amore, di sangue e di ineluttabilità fuori da ogni epoca storica, valida anche per noi. L'attesa di qualcosa che sappiamo fin dal primo momento che accadrà, e che quando accade non arriva scontato, ma viene risolto secondo un'invenzione drammaturgica. La vittima ad un certo punto s'immedesima, si dà completamente al carnefice in un atto che non sappiamo bene se è semplicemente di difesa degli ultimi spiriti vitali, o è ancora un atto di amore, l'ultima, vera resa d'amore.

Così come l'intera vicenda, anche tutto il testo viene prosciugato, tutte le simmetrie o tutti i possibili rapporti di relazione fra le varie parti sono stabiliti autonomamente dal testo originario e in esso non sarebbero stati forse neanche prevedibili. Viene creato un contesto generale che è del tutto originale.

Nel caso del testo di Cicognini, io posso dire che mi ha attirato subito l'idea di un'opera di duetti d'amore, o di duetti d'amore con un testimone nascosto. C'è una tradizione dei concertati ottocenteschi che è meravigliosa, perché sdoppia ulteriormente i punti di vista; più che sovrapporli, li intreccia attraverso la tecnica di un canto più largo. L'idea iniziale è stata questa. I duetti d'amore in Cicognini erano già un buon punto di partenza rispetto a quello che avrei voluto io. Bisognava però montare attorno a questi duetti una vicenda che non solo reggesse, ma che creasse una tragedia vera.

Della tragedia originale di Cicognini rimane veramente poco, sia nella struttura sia nel materiale. Il libretto fu completato nell'estate del 1996 per essere messo in musica fra il dicembre del '97 e i primi di marzo del '98. Quindi la stesura della musica e la versione definitiva del libretto risalgono a questo breve periodo. Un periodo singolare perché attraverso quest'opera sono uscito fuori da una situazione fisica e psichica di totale impedimento: postumi di un grave incidente di strada. E l'opera è stata quindi tutta scritta a letto con cartone rigido o al tavolo, ma seduto su sedia a rotelle, in posizioni molto scomode perché dovevo tenere tutt'e due le gambe per aria per motivi di circolazione. Della scomodità, però, non ho percepito nulla. Ero innamorato di questo progetto. Il libretto era a mio modo di vedere uno dei più belli di quelli che mi ero preparato, e non solo non avrei voluto perdere questa occasione, ma non ero scisso, non c'era una parte di me che avrebbe voluto riposare. Una parte della giornata era destinata a realizzare quello che la notte prima era stato concepito. In pochi mesi ho costruito una struttura complessa come era quella di *Perseo*. Soltanto che la struttura di *Perseo* era unitaria, senza apparenti tagli di tipo formale; invece questo libretto è diviso in scene, ci sono degli intermezzi, delle simmetrie e delle asimmetrie volute, e dei personaggi assai complessi.

Sebbene si possa immaginare attorno a loro tutta una corte di altre presenze, l'inquadratura è soltanto portata sul primo piano. Le voci sono tutto, intorno ad esse gravita il resto. La musica strumentale è ciò che arriva attraverso gli orecchi dei personaggi dell'ambiente in cui essi vivono. E questo è un taglio drammaturgico singolare, perché costringe a un rigore di scrittura maggiore che se ci fosse un discorso più esteso musicalmente, come *Perseo*, tra geometria e lirismo. In un certo senso, merito e limite di *Perseo* è di ottenere con una sola figura tutto il decorso dello sviluppo musicale, mentre qui invece tutto è ottenuto per mezzo di un materiale minimale e polimorfo, più riccamente tessuto e però ai limiti del percepibile, e ai limiti quindi dell'eseguibile.

Mi pareva che fosse una partitura di grande difficoltà, che pochi ensemble del mondo potessero suonare senza mostrare affaticamento. Mi sbagliavo di grosso: ho poi sentito gruppi non specializzati darne interpretazioni magnifiche. Come in una vera tragedia, i personaggi sono vincolati a ciò che non può non accadere. Ciò che noi vediamo nel suo accadere, non può in nessun modo esser imitato, senza per questo che lo spettatore abbia la sensazione della banalità, cioè di andare incontro a un qualcosa che è già previsto e che perde d'interesse.

Direi che proprio lo sviluppare una tensione interna ad una struttura chiusa accresce la forza teatrale di questo testo. E questo è intuito e voluto: non accade casualmente. Tutto ciò che può essere calcolato deve essere calcolato in maniera

esatta e realizzato con la maggiore larghezza di mezzi possibile. Non si può lavorare al risparmio in progetti di questo tipo. La realizzazione di un diagramma lungo, come quello del *Perseo*, più di 30 fogli, è espressione non solo di una volontà di estensione della forma, ma anche di una necessità di controllo ancora maggiore che nelle piccole forme. Nulla della tensione teatrale o musicale, che strettamente coincidono, può andare perso. Non un grano.

In *Luci mie traditrici* i personaggi sono sempre a coppie, e c'è talvolta la presenza di un terzo personaggio non visto. Il servo compare come spia nei duetti d'amore della signora con suo marito e poi col suo amante. Il servo diventa interlocutore del padrone nella prima delle scene interne che è l'ultima del primo atto e da allora tutte le scene, al calar della notte, si svolgono nell'interno.

C'è una sorta di sottolineatura di questo spostamento dell'ambientazione esterno-interno data da alcuni indizi rappresentativi. Ad esempio, l'affaticamento del respiro del servo nel momento in cui si apre la quinta scena. All'inizio della scena noi non sentiamo nessun dialogo. In realtà quello che non doveva esser detto è stato appena detto. Noi sentiamo soltanto l'esitazione, lo scavarsi del silenzio, e le ultime increspature del respiro del servo, che attraverso il naso rallenta la respirazione perché ha corso per avvertire il padrone e per vendicarsi così del suo amore infelice per la padrona.

Vi sono altri indizi, uno zupfoglio un po' come di un merlo, ma è una zoologia del tutto inventata proprio perché sono un attento osservatore della natura e quindi non mi interessa copiarla così com'è. Userei dei mezzi diversi. L'importante è riuscire ad avere una forza dell'immediatezza come se fossimo di fronte a un segnale della realtà, e allo stesso tempo una capacità di trasformazione, di vera e propria metamorfosi di tutto ciò che ci circonda, perché possa vivere una vita più intensa, che è la vita artificiale del linguaggio artistico. E così accade di un merlo, che è una delle ultime e più vistose presenze strumentali durante i duetti d'amore nel giardino. Improvvisamente sentiamo il mondo come attraverso delle finestre chiuse. Il richiamo del merlo diventa una traccia di grande evidenza sonora, una grande presenza musicale, perché non solo è un fraseggiare continuo, ma è continuo e sempre diverso, mai una frase uguale all'altra: insomma gioca un ruolo veramente essenziale. Come in altre mie composizioni, è come se le cose parlassero, non solo le persone. E quindi si vengono a creare situazioni del tacere che sono anche più forti delle situazioni del parlare esplicito, discorsivamente.

Questo bisogno di affrontare il nitore del mondo è forse un'aura di crudeltà che circonda i personaggi, e crea il massimo di tensione. Come io desidero di averlo sempre nella musica, io desidero di averlo a maggior ragione nel teatro, dove il calo della tensione è la peggiore sconfitta.

Anche se voluto, sarebbe comunque sempre un errore. Una perdita è sempre, comunque, una perdita. Alla fine il rapporto fra i personaggi si restringe, ritorna quello dell'inizio fra il Malaspina e la Malaspina. Non ci sono altri incommodi se non i ricordi, i fantasmi e qualche minaccia che ogni tanto può balenare, ma viene rimossa da entrambi, si manifesta una volontà di amore e di ineluttabilità. E in un certo senso la vittima guarda con occhi dolci la sua fine e il duca cerca di non offrire mai il lato ferito della propria anima, finché non arriva il momento. E allora è solo il sangue che grida.

Il finale porta a questa scoperta in realtà prevedibile, ma solo disumanamente prevedibile: la Malaspina non può che essere tranquilla incontro alla morte perché altrimenti non potrebbe guardarla in faccia, se non proprio di sorpresa. La

soluzione finale è il *Liebestod*, ma non in senso wagneriano: in senso di totale resa d'amore. A un certo punto qualcosa si è infranto, qualcosa si è interrotto, qualcosa bisogna ripagare, come in tutte le tragedie. Quindi ogni azione ha il suo peso, il suo contrappeso e il suo simmetrico, e il corso degli eventi la sua follia senza ritorno.

Anche il tuo penultimo lavoro teatrale, La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria, in collaborazione con l'Opera dei Pupi, è una «tragedia di amore, di sangue e di ineluttabilità» come Luci mie traditrici. C'è uno stretto legame fra di loro?

Lessi per la prima volta *Il tradimento per l'onore* nel 1987, in seguito a una proposta di farne le musiche di scena. Poi questa produzione non si fece.

Succede spesso nella vita teatrale che ci siano delle proposte che ti obbligano a studiare testi a cui non avresti mai pensato. Ricevetti la fotocopia di un'antologia teatrale italiana pubblicata negli anni Cinquanta, perché né Cicognini, né *Il tradimento per l'onore* sono poi così sconosciuti come sembrerebbe; non sono entro l'orizzonte del pubblico di massa. Ma era strano che in un'epoca di ritorno della storia di Gesualdo questa tragedia venisse del tutto ignorata. Finché io non ho sottolineato il rapporto strettissimo che tinge dello stesso colore la tragedia umana di Gesualdo e questa tragedia scritta da un fiorentino. All'inizio avevo solo il sospetto che ci fosse qualcosa della storia di Gesualdo, ma bisognava che questo fosse verificato, documenti alla mano.

Nel frattempo è uscito *Il principe dei musicisti* di Iudica, un libro scritto con mano leggera; non è un libro di musicologia, né vuole esserlo. Come tutti i testi che si sono occupati di Gesualdo in qualche modo romanza e mescola i documenti con la lettura dei documenti stessi (a parte un'ultima edizione uscita solo recentemente, dov'è riportata un'appendice con gli originali di alcuni documenti, atti del processo ecc.). Poi da Vienna venne annunciata un'opera nuova di Schnittke che s'intitolava *Gesualdo*. Dopo la rappresentazione mi sono procurato lo spartito e l'ho guardato con molta attenzione. Non ho trovato niente che in qualche modo rendesse proibitivo il mio progetto sulla storia di Gesualdo. Però chiaramente il titolo era bruciato.

Anch'io avrei voluto chiamare *Gesualdo* il mio progetto, però ho tolto qualsiasi riferimento esplicito alla sua storia, in attesa di un'altra occasione che si è presentata con *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* per l'opera dei Pupi siciliani: una versione diversa dello stesso progetto di cui erano stati modificati radicalmente impianto drammaturgico, destinazione teatrale e lo stesso linguaggio. Posso aggiungere che qualcosa delle intenzioni legate a Gesualdo è poi passato sia nelle trascrizioni gesualdiane che si chiamano *Le voci sottovetro* sia nel breve monologo semi-teatrale che è *Infinito nero*. Questo naturalmente, sia detto a posteriori.

Tu stesso definisci Infinito nero «estasi di un atto». Perché?

Infinito nero è una singolare messa in musica. Sono partito proprio da un'idea fonetica, la velocità di articolazione delle parole, la possibilità di alternare momenti di velocità quasi al di sopra delle possibilità umane, e abissi di silenzio insopportabile, come era già implicito nelle antologie dei testi della Santa che io avevo letto. Il materiale è stato assemblato prima e poi ancora gradatamente elaborato

durante la stesura musicale dell'opera. C'era in un primo tempo un apporto di testi di Laforgue presi dalle ultime sue poesie, che servivano quasi a mettere in discussione l'aspetto monastico, domenicale, della carne imbianchita nella clausura. Tutto ciò che Laforgue segna con grande fascino e orrore: questo senso del sacro piccolo borghese delle feste, il bianco, l'odore di chiesa e di chiuso. Ma, dopo averlo inserito, Laforgue è stato subito dopo eliminato perché costituiva un ulteriore sdoppiamento che nel caso di questo breve monologo sarebbe stato pesante, e anche inefficace. Non è la prima volta, dicevo, che mi capita di cambiare direzione, e anche radicalmente, durante le fasi finali del lavoro.

Alcune parti del testo sono create da me sulle parole della Santa. Per esempio: i flussi di parole fatte sulla declinazione del verbo "fluire" o "influire" sono costruiti da me, semplicemente estraendo da una o due pagine dove questo tipo di parole ricorre più frequentemente, magari poi modificando l'ordine a seconda delle esigenze del mio percorso. Qualcosa anche di totalmente personale, di mio è stato anche inserito: poca roba che forse non vale precisare. D'altro canto anche in questo caso siamo arrivati a un testo radicalmente nuovo rispetto a quello che è stato il primo stimolo teatrale.

Nello scrivere sono stato più volte tentato di realizzare l'idea su video, perché penso alle parole in movimento negli spazi. Parole che corrono, si spostano attraverso i luoghi del convento, corrono ad aggrapparsi a queste sbarre, a questi brandelli di cielo, soffitte o corridoi, o celle o giardini che siano. Questo mezzo mi parrebbe adatto proprio come trasfigurazione dell'immagine sonora e visiva. Non so se lo farò mai. Sotto il profilo sia teatrale che drammaturgico sarebbe molto al di là di questa pièce che ha avuto abbastanza diffusione negli ultimi anni, sarebbe ancora qualcos'altro.

Di *Infinito nero* è importante il taglio drammaturgico che propone all'ascoltatore e all'esecutore, prima ancora che la vocalizzazione di un testo, un esercizio di percezione. È un po' come se avessimo davanti una lievissima variazione incontrollabilmente costante di un unico oggetto sonoro. Nel concentrarci sull'infinitamente piccolo e sull'infinitamente fermo, noi perdiamo non solo il senso del tempo, ma anche il senso dell'immagine. Questa sorta di esercizio di percezione non è un test, ma qualcosa di molto più forte e di molto più ascetico: costringe chi ascolta e chi suona a vivere in un modo diverso la realtà sonora. Era l'idea del contemplare una crepa sul muro, del contemplarla a lungo fino a che essa si trasforma in altre cose; la parete si apre e noi viaggiamo: la crepa non è più una crepa ma un abisso dove noi possiamo perderci.

Avevo pensato a qualcosa di simile anche per i suoni. E allora sono ritornato all'impercettibile universo, l'universo delle gocce d'acqua o degli scricchiolii del legno, delle pareti, delle porte, quei rumori che spesso volte sentiamo ma non identifichiamo. Questo avviene soprattutto di notte, quando tutto si amplifica, e molti piccoli suoni ci spaventano, perché non riusciamo a capirne l'origine. Il modo con cui questo pezzo comincia è una lunga contemplazione di un oggetto sonoro che si va modificando molto lentamente. Il pezzo dura esattamente mezz'ora, di cui la prima metà è occupata da questo esercizio percettivo: un ulteriore e impensato studio sulla periodicità, la gravitazione degli elementi percettivi e la discontinuità. L'impercettibile nel silenzio più profondo, e quindi questa esperienza notturna o comunque di estraniamento e identificazione continua, come accade nel *Lohengrin*, ma lì in modo più fiabesco. Dopo *Lohengrin* il fiabesco è stato bandito impietosamente perché le nostre fiabe non possono essere che le più dure possibili. È evidente che nella patologia della Santa riaffiora un'in-

fanzia non vissuta: quindi un senso di pena, di pesantezza, di asfittico. E d'altra parte il testo stesso emana proprio questo: dei sospiri di sofferenza profonda.

La tua ultima opera teatrale ispirata da una delle più sanguinose tragedie del teatro shakespeareano, Macbeth, l'hai sottotitolato «tre atti senza nome». Perché?

Sono azioni scellerate, assassini di violenza tale che "né lingua né cuore" osano dire. Necessario di essi servare silenziosa memoria: l'antico "odor di sangue" è sempre in agguato. «Si levano gemiti e grida che nessuno più ascolta; anche il più feroce dolore sembra un sentimento comune», così scriveva Shakespeare. Qualcuno s'illude che i nostri tempi siano migliori?

Oggi il tragico, troppo spesso rimosso, è indispensabile per scuoterci dall'indifferenza. L'orrore si mescola continuamente al quotidiano e, affinché non ne restiamo intossicati, si deve risvegliare la nostra coscienza sociale. Perciò il teatro può divenire impegno. La sua magia fa del pubblico un'unica persona. Nulla costruisce e risveglia come un teatro del nuovo.

Questo *Macbeth* è un'elaborazione prosciugata della tragedia di Shakespeare, con qualche apporto di altri autori. Il taglio drammaturgico è costituito di scene che si rispondono e contrastano su più livelli; per esempio le scene rituali di passaggio dei poteri, subito rivissute in termini di cruda rappresentazione di un omicidio. L'arco simmetrico fra primo e terzo atto suggerisce un flusso ritornante di eventi, dove solo i nomi mutano: Duncan, Macbeth, Macduff, anelli di una catena infinita. Non sappiamo come Duncan abbia regnato; pure di Macduff non sappiamo come governerà. Penetriamo invece nell'animo di Macbeth.

Quali sono i tratti del carattere del protagonista, di Macbeth, che hai voluto evidenziare?

I suoi sbocchi di temperamento melanconico, anzitutto: nessun personaggio ha percepito quanto lui la vanità dell'essere. Ho voluto sfumare verso un linguaggio da gangster. Un vezzeggiativo sulla sua bocca farà rabbrivire: quante candeline, ci chiediamo, ha spento da tiranno e quante prima in battaglia, da eroe? Non si può dimenticare che una parte del fascino ed enigma di Macbeth viene dal suo eroismo degenerato, di uno che ha assaggiato sul campo l'ubriachezza delle carneficine e la vomita durante il resto della vita. La solitudine di Macbeth non aggiunge un dato puramente biografico e dinastico, bensì materializza la sterilità e l'assenza di progetto; Macbeth desidera le insegne del comando senza esercitarlo responsabilmente né esserne degno, e dunque richiami del soprannaturale accendono le figure della sua ingordigia; mentre egli pensa di sondare l'incognito, siamo noi ad attraversare la sua mente nel momento della determinazione a uccidere. Le streghe sono voci seducenti, non mettono paura; pronte a dare quelle facili certezze di cui va in cerca chi è corroso dai dubbi.

Non si parla, in quest'opera, di alcuni morti, di alcune stragi in particolare: sono invece tutti i morti, le stragi su cui l'umanità poggia. Il meccanismo di potere in sé, quando si ha smania, stritola sempre vite umane. Banquo cade assassinato in un bosco. Esso si animerà, generazioni di vittime vengono a riprendersi Macbeth. Il delirio sempre ingrandisce e moltiplica, il sangue diventa mare. Macbeth e la sua inseparabile regina sono un solo essere, di cui vediamo distinti la vuota autorità e il coraggio. Non sappiamo quando le loro menti pietrificate si spezzino. Forse sin dall'inizio sono stati pazzi, e forse la loro salvezza è l'ebetudine. Il senso

di colpa che infine li schiaccia, li avvicina a noi muti spettatori. La concentrazione dei ruoli secondari piega e definisce ulteriormente la drammaturgia complessiva, così che Macbeth mai si separi dai suoi fantasmi. Ciò produce momenti di ironia, inaspettati quanto perfettamente necessari alla tragedia. Il Servo, per esempio, voce e sembiante di Banquo, che fa il verso a Macbeth: entrambi ostentano atteggiamenti che solo una mostruosa ed estenuante convivenza può aver prodotto.

Come hai interpretato e realizzato uno dei momenti clou della tragedia shakespeariana, la scena della apparizioni?

Cosa percepisce Macbeth mentre compaiono gli spettri delle sue vittime? Ecco le ombre del melodramma prendere corpo nelle nostre orecchie. Tra festini e banchetti, scenario abituale di fantasmi e di congiure, fioriscono alcuni capisaldi del nostro pensiero. Ebbene, nel delirio di Macbeth, Banquo diviene Apollo, emblema di poeti e musicisti. E dunque le tombe della musica rigettano Mozart, rigettano Verdi. Fatti a brani, insozzati ci vengono incontro i padri che ogni giorno osiamo, dobbiamo sfidare. Chi di noi ha il coraggio di azzerare se stesso per identificarsi in Macbeth, almeno un poco?

Mi pare che per offrire un quadro completo della tua concezione e della tua prassi drammaturgica valga la pena di aggiungere ancora qualcosa su certi aspetti più specifici. Te ne indico alcuni che mi paiono particolarmente importanti: la questione degli affetti, l'aspetto emotivo della vocalità, con l'uso di tecniche antiche come la messa in voce; il principio della ripetizione; il rapporto fra microforma e macroforma.

Il problema degli affetti è un problema non affettivo ma squisitamente tecnico dipendente dallo stile. A sua volta, lo stile di canto non è il materiale vocale quanto il suo punto di incontro con l'articolazione dei suoni e degli elementi formali. Suono, articolazione, forma sono per me aspetti interdipendenti e organici. Nel mio caso l'espressione non attinge a un insieme codificato, in quanto la mia musica usa una logica formale che definirei naturalistica e comportamentale. E dunque gli affetti non nascono stereotipi, bensì agiscono a livelli profondi di comunicazione. Adesso posso creare tutte le inflessioni psicologiche a qualsiasi personaggio, a qualsiasi situazione attraverso dei mezzi semplici e funzionali. Prendiamo l'uso degli intervalli. Essi non sono dati come un insieme di dati preesistenti, ma vengono generati geometricamente. L'intervallo come movimento di suono, come spostamento della voce nel campo sonoro. E questa è una cosa fondamentale: se anche un solo intervallo suonasse vecchio, scontato, o rimandasse a qualcosa di già noto, saremmo distratti, mentre invece noi dobbiamo partecipare in prima persona.

Le mie messe in voce non sono ricalcate sulla musica antica, sono anzi caratteristiche del mio mondo sonoro, fin dagli esordi. Nel momento in cui ho deciso di crearmi uno stile vocale era per me un'invenzione questa possibilità di sospensione partendo da un minimo, espandere la voce e poi lasciarla cadere su un'articolazione. È un tipo di enunciato originato dai richiami naturali. Oggi gli interpreti di musica antica usano di nuovo le messe in voce. Però quando ho cominciato a scriverle la messa in voce era stata dimenticata, pochi ne avevano conoscenza e comunque ero lontano, nell'usarla, dall'idea di una ricostruzione dell'antico. Ho parlato dell'esigenza di azzeramento. La messa in voce era una conseguenza dell'azzeramento in uno spazio vuoto di suoni, dove gli elementi diventavano veramente rarefatti: la messa in voce equivale a un suono in avvicinamento.

Mi riferisco a *Vanitas*. Ma questo è già esplicito in composizioni strumentali precedenti, come *All'aure in una lontananza* o come il *Rondo* di molti anni prima, in pezzi orchestrali dove si manifesta la fisiologia primaria: l'espandersi e il traslarsi, l'innalzarsi del suono e il cadere; anche *Amore e Psiche* usa pienamente le messe in voce. Se non ci fosse stato un bisogno di totale e cosciente azzeramento, forse questo fenomeno non sarebbe venuto così in evidenza. È inevitabile l'accostamento alla musica antica.

Ma perché non parliamo invece del ruzzolare della voce che segue la nota sospesa? Sarebbe quello per me l'oggetto sonoro principale. La messa in voce è come prendere la mira, l'articolazione è la freccia. In realtà stiamo parlando del verso dell'usignolo stilizzato, un gesto assolutamente naturale, umano e vivente nella notte, un arabesco forse, e forse vocalizzo nel senso di fuoruscita della voce. Mi viene difficile di inquadrarlo diversamente. Io stesso parlo a difficoltà di certe cose, per te magari evidenti, ma io le ho raggiunte attraverso l'intuizione, e forse sono interessato più agli sviluppi che a quello che ho già raggiunto.

La ripetitività è un concetto parzialmente negativo. Sono sorpreso che i miei contemporanei possano scrivere musica senza avere la coscienza di ripetere, perché non c'è azione degli esseri viventi che non sia periodica. Tutto è periodico, quindi non dobbiamo anzitutto parlare di ripetitività, bensì di periodicità. La periodicità è la base di qualsiasi linguaggio: che sia una periodicità lentissima, o che sia una periodicità elevata, regolare o irregolare, dichiarata o sommersa, è ovunque la periodicità.

La ripetitività è una periodicità meccanica. Ma, diciamo: è come se io concepissi l'universo sonoro e la mia stessa vita come un insieme di periodi più grandi che contengono articolazioni interne, e questo è anche il modo organico di vedere la forma, di costruirla e di rappresentarla. Quindi uno stesso elemento, mettiamo un elemento vocale, viene modificato molto gradualmente e in previsione di arrivare a un certo stadio. Tutto questo unisce la microforma e le microforme, le articolazioni singole dei suoni.

Nel caso della voce, la trasformazione temporale diventa più evidente perché le cellule vocali sono lineari. Non sono polifoniche, non sono gravitazioni di suoni, non sono ottenute con sovrapposizioni, e allora offrono con forte evidenza l'aspetto metamorfico, questa grande periodicità che contiene le piccole periodicità fino alle pulsazioni singole.

Nella voce ciò è più scoperto e appiattito, ma è analogo ai procedimenti che uso in tutte le composizioni. E in un certo senso la periodicità è stata la prima parola che ho pronunciato come compositore nei primi pezzi importanti; la *Berceuse*, composta più di trent'anni fa, è la pura enunciazione provocatoria del meccanismo della periodicità. Non è la ripetitività all'americana, non è l'inceppamento del tempo, ma è la messa a nudo del meccanismo del parlare, del respirare, o dei grandi fenomeni naturali come la risacca, i fenomeni atmosferici, l'alternanza della luce del giorno e della notte, e così via. Era veramente un azzeramento della percezione, ma anche l'azzeramento di un'estetica. Bene, non possiamo più fare niente; cosa facciamo allora? Ricominciamo dal respiro!

Tu puoi identificare in ogni opera delle categorie affettive alle quali hai dato particolare rilievo nel corso del tuo itinerario drammaturgico?

Il personaggio femminile è sempre al centro dell'opera. In genere il mondo viene visto attraverso occhi femminili.

E questo deriva da che cosa?

Ah, non lo so, perché è la prima volta che ci penso. Finché in *Luci mie traditrici* questo oggetto femminile viene ucciso. Andromeda e Perseo non si toccano. Quindi lo scontro fra di loro non può succedere. Perseo se ne va via, Andromeda l'ha rifiutato e preferisce la solitudine. Ma quando quest'incontro col maschile avviene in *Luci mie traditrici*, è la catastrofe, lei viene immolata. In qualche modo è come se la presenza maschile fosse coercitiva. Eros e costrizione. Il marito uccide l'amante, il servo si fa spia: come fossimo dinanzi all'esasperato irrigidimento dei ruoli sociali, e quindi in qualche modo l'incontro nell'erotico è un incontro mortale.

Eros e thanatos?

Non solo, ma anche eros e perdita, dispersione, sacrificio. Non solo thanatos come gloriosa estenuazione o coronamento erotico, ma come scontro durissimo. È come se esplodessero dei conflitti, nelle ultime opere; dei conflitti che all'inizio venivano trattenuti, presagiti come oscure minacce. Quando ora c'è il contatto, è la catastrofe.

Per la verità è la prima volta che penso alle strutture comuni. Quello che era più cosciente concerneva aspetti più topici e costruttivi. *Lohengrin* che ha una parte più parlata all'inizio e una più cantata alla fine. *Luci mie traditrici* che rovescia questo rapporto: un'opera prevalentemente cantata che alla fine diventa parlata. Ci sono cose che vengono giocate in contesti macroscopicamente diversi, come se si contrapponessero negli anni delle soluzioni radicali che hanno però anche un qualche legame fra loro.

Fammi pensare un momento. *Perseo* è molto più ambiguo: è difficile individuare queste caratteristiche dei personaggi. In fondo il contrasto avviene direttamente fra l'autorità maschile che è Perseo, e questa specie di strano surrogato erotico che è il drago, e che è forse mamma, forse amante, forse compagno di giochi, forse sopravvissuto di un'era mitica in cui la natura era amica di Andromeda. Non è però un contrasto diretto fra i due protagonisti. C'è una specie di scontro epocale e non frontale, una specie di sovrapposizione istantanea, di cortocircuito, di eclissi reciproca. O di reciproca atavica intolleranza.

Scriverai mai una commedia?

È la cosa più difficile. La commedia richiede quell'ironia che la società riesce a concepire di se stessa nel momento in cui non va avanti, e questo è veramente quasi impossibile in questo momento. Ci vorrebbe una grande compattezza sociale che manca; ci vorrebbe un periodo di grande produzione e di grande attività sociale e teatrale. L'ironia è un prodotto dei momenti di grande ricchezza, ma anche di stanchezza. Diciamo che non ci sono i presupposti oggi. Diciamo che forse ogni opera ha il suo pubblico. È difficile che un'opera sia concepita in modo astratto, tenuta nel cassetto. Tranne il caso di Wagner, le opere sono sempre nate per essere rappresentate. Anche nel caso di autori meno diffusi, molte loro opere sono state rappresentate: pensiamo a Schubert.

Per te, che cosa è più importante realizzare nelle tue opere musicali?

La cosa importante per me è che le opere siano viventi come gli esseri viventi. Per me sarebbe qualcosa di autocastrante pensare di raggiungere un clone psicologico o drammaturgico. Non è per me. Qualcuno lo può fare, e può anche raggiungere risultati notevoli. Per me non è assolutamente possibile. Io parto da una forte intuizione per giungere alla diretta formulazione di ciò che ancora non esiste. Io ho davanti a me come delle immaginazioni che so che devo realizzare. Magari ci metto un'infinità di anni a realizzarle, ma so cosa è più importante e cosa è meno importante. Io posso sdoppiarmi come artista, e questa è una delle mie forze, una forza critica che potrei anche non possedere. So, qualche volta anche in anticipo, che con certi libretti posso dare di più; e so che se il libretto non arriva a un certo grado di distillazione, il risultato non può che mancare.

Non temo l'incoerenza, ma la debolezza all'interno dell'opera. L'opera non può che essere unica. L'idea di perfezione è un'idea stereotipa, è un'idea meccanica anche quella. Meglio dell'idea di perfezione per me è l'idea di unicità, di qualcosa che non assomiglia a nient'altro che a se stesso: l'enunciazione dell'identità.

Per te ogni opera è un unicum, dunque.

Certamente. Se non fosse così sono convinto che la mia vita sarebbe un'altra. Non sono interessato all'imitazione. Sono interessato a raggiungere altre mete. È un po' come se io costruissi la mia arca di Noè. Ognuno costruisce la propria arca, e poi la lascia agli altri.

Gianfranco Vinay

*Cinque sfide musicali*¹

Le sonate per pianoforte di Salvatore Sciarrino

*... misurarsi continuamente col proprio limite,
sino a sconfinare nell'impossibile...*

Nella produzione di Sciarrino ogni genere musicale (capricci per violino, pezzi per flauto ecc.) si sviluppa secondo principi simili a quelli che sono alla base dell'evoluzione della sua opera complessiva, ma adattati allo specifico ambito musicale. L'atteggiamento compositivo è il medesimo. Ciò che cambia è il tipo di "approccio antropologico", per usare un'espressione cara al compositore. E cioè il modo di servirsi delle caratteristiche organologiche di ogni strumento (o gruppo strumentale) per «inventare suoni, dunque tecniche nuove che la tradizione consolidata impediva di cogliere»².

Sciarrino rivendica un'idea di modernità che può anche fare a meno di nuovi strumenti, perché la vera modernità sta nella capacità di far scaturire il nuovo ovunque si annidi; dunque, anche e specialmente dagli strumenti tradizionali rigenerati dall'originalità e dall'intensità della visione sonora. Il nuovo non è la ricerca di effetti da aggiungere al repertorio della sperimentazione, ma la creazione di nuovi mondi sonori che valorizzino e potenzino le peculiarità espressive e tecniche di ogni strumento.

Mondi sonori che non intendono affatto escludere la tradizione in quanto tale, ma la "tradizione consolidata", vale a dire la tradizione divenuta cliché, standardizzazione, convenzione sedimentata, e che in quanto tale impedisce una rigenerazione del linguaggio. Con la tradizione intesa come patrimonio creativo e come stimolo incessante a un confronto e a un superamento, Sciarrino ha sempre intrattenuto un dialogo intenso. Superamento dei limiti della "tradizione consolidata" significa anche superamento dei limiti delle tecniche e delle prassi strumentali. La composizione prima, e l'esecuzione poi, come sfida. Nel caso delle *Sonate per pianoforte* una sfida tanto più strenua perché rivolta direttamente al cuore meccanico dello strumento. Sciarrino non aggira il problema trasformando il pianoforte in un'arpa o in un gamelan, ma forzando meccanica, tecnica e prassi esecutive, alla scoperta di risorse segrete ma connaturali allo strumento.

La pubblicazione delle *Cinque Sonate per pianoforte* in un volume unico (Ricordi, Milano 1997) invita a un'esplorazione della geografia sonora di queste opere utilizzando la partitura come mappa per cercare di evidenziare le linee di forza e l'itinerario complessivo di ognuna di esse. Nel caso della musica di Sciarrino, rappresentata in forma di grafico prima di essere stesa in partitura, quest'esplorazione "topografica" è particolarmente importante per via delle strette interrelazioni fra gesto e tracciato sonoro.

Il dato che più di ogni altro può forse servire a situare la *Prima Sonata per pianoforte* (del 1976) nel contesto generale dell'itinerario creativo di Sciarrino è la stretta contemporaneità con i *Capricci per violino* con i quali il gesto pianistico

e le figure sonore condividono diversi caratteri: l'arabesco, la dissolvenza, la volatilità, la volubilità («Volubile» è il tempo prescritto al *Quarto Capriccio*). Un quarto di secolo fa, quando queste due opere furono composte, tra virtuosismo violinistico e virtuosismo pianistico in versione sciarriniana deve essersi realizzato quel corto circuito che il violinismo di Paganini aveva fatto scattare in Liszt, inoculandogli il virus del virtuosismo trascendentale, l'ebbrezza di chi forza i limiti di uno strumento per spingersi oltre.

Nella raccolta delle *Cinque Sonate per pianoforte*, la *Prima* occupa da sola poco meno della metà delle pagine. Poiché dura soltanto un paio di minuti in più della media delle prime quattro, evidentemente la lunghezza della partitura dipende da ragioni tipografiche (l'uso di una notazione per lo più a caratteri grandi), ma anche linguistiche (il decorso lineare della maggior parte degli elementi). Quando si osserva attentamente la figura serpentina che la trascorre da cima a fondo ci si accorge che, indipendentemente dalla foggia che assume, essa deriva dalla trasposizione e dall'inversione di un gruppetto di cinque suoni, di cui quattro a distanza di toni interi e il quinto a salto intervallare più ampio. Il "gesto" pianistico minimale è il germe dell'andamento sonoro. La sonata sciarriniana si annuncia fin dall'inizio come un organismo che si espande e si contrae. Un organismo che respira con una periodicità che è qui definita dal costante impiego di una dinamica in crescendo dal nulla e in diminuendo al nulla. La velocità di esecuzione («Furioso e incalzando sempre»), impedendo la percezione dei singoli suoni, trasforma i disegni in grumi o in filamenti, in fosfemi sonori che baluginano e si perdono.

Ai tragitti a serpentina della figura principale si alternano quelli in diagonale degli altri elementi tematici: un disegno arpeggiato in contrappunto fra le due mani e diverse figurazioni di notine quasi sempre collocate nel registro acuto o iperacuto della tastiera (un trillo composto, delle scale ascendenti o discendenti, un trillo collocato alla confluenza di scalette discendenti e ascendenti). Anche i disegni più tradizionali del trillo, della scala o dell'arpeggio, decontestualizzati e defunzionalizzati rispetto ai linguaggi originali, entrano in un campo gravitazionale totalmente nuovo, trasformandosi anch'essi in figure sonore che interagiscono fra loro.

L'enunciazione iniziale (p. 3) di tre delle principali figure sonore (la serpentina, l'arpeggio e il trillo composto) realizza una drammatica apertura dello spazio sonoro con squilibri improvvisi fra il registro grave in cui borbottano le serpentine, il registro acuto da cui strapiomba l'arpeggio discendente e il registro iperacuto in cui si sposta la serpentina seguita dal suono perlato del trillo composto. Nel periodo successivo, compreso fra due soste risonanti («lasciar vibrare», p. 3, rigo 4 – p. 4, rigo 2), il contrasto è ancora più pronunciato perché l'arpeggio è replicato e il trillo composto risuona nelle regioni iperacute.

D'ora in avanti la serpentina assume un'importanza crescente. Dopo diverse spole fra registro grave e registro acuto, essa sosta per qualche po' nel registro centrale fissando per la prima volta l'immagine sonora (p. 7, rigo 3 – p. 8, rigo 1) e rivelando così una certa affinità con il pianismo raveliano. Nell'episodio più esteso in cui la figura continua a ondeggiare nel registro centrale (p. 37, rigo 2 – p. 39, rigo 2), l'attivazione del terzo pedale mette ancor più in risalto questa somiglianza. Da un punto di vista formale ed espressivo, episodi di questo genere hanno la funzione di sospendere per un momento la tensione determinata dai continui movimenti. Alla conclusione del primo di questi episodi compare, come appendice del trillo composito, la figura della scala cromatica di notine (p. 8, rigo 4). Inizia quindi un primo dialogo fra la serpentina e la figura del trillo alla confluenza di frammenti di scalette cromatiche discendenti e ascendenti di notine, qui introdotta per la prima volta (p. 9).

A questo punto tutte le figure principali sono entrate in campo. Ognuna di esse, oltre a dialogare con le altre, qualche volta assume un ruolo da protagonista. Più di ogni altra la serpentina, e però anche gli arpeggi (p. 41, rigo 3 – p. 32, rigo 2; p. 46) e le diverse figure di notine, infilate insieme in lunghe collane di perline sonore (p. 29, rigo 5 – p. 30, rigo 2; p. 32; p. 39, rigo 4 – p. 40, rigo 5). Nell'ultima sezione (p. 49 – p. 52) sono proprio gli arpeggi a prendere il sopravvento sulle altre figure, cui si aggiunge verso la fine una gragnuola di accordi dissonanti da eseguirsi «con furia disperata» (p. 51, rigo 3).

A eccezione di uno degli episodi centrali di cui si è parlato, soltanto all'inizio e alla fine della sonata Sciarrino alona di risonanze il disegno curvilineo con l'uso del terzo pedale. Nella parte finale, l'inserzione di corone sempre più lunghe paralizza progressivamente il movimento.

La *Seconda Sonata per pianoforte*, del 1983, appartiene a un periodo di intenso rinnovamento tanto nell'ambito della musica strumentale (*Introduzione all'oscuro* per 12 strumenti; *Autoritratto nella notte* per orchestra, 1982; *Codex purpureus* per trio d'archi, 1983; *Centauro marino*, 1984) che in quello della musica per voce(-i) e strumenti (*Efebo con radio* e *Vanitas*, 1981; *Lobengrin*, 1983). La sperimentazione di nuovi suoni e di nuove soluzioni drammaturgiche e compositive trasforma il mondo sonoro di Sciarrino, che va organizzando secondo nuovi principi lo spazio in cui effetti sonori e figurazioni inedite si attraggono e si respingono.

Dietro l'impulso di tale rinnovamento, anche la strategia compositiva della sonata pianistica si trasforma. Se tipico della *Prima Sonata* era il movimento inesausto e vorticoso di figure che si rincorrevano come stelle filanti di suono attraverso lo spazio acustico, caratteristica della *Seconda* è invece una messa in risonanza di questo spazio per mezzo di deflagrazioni più o meno eclatanti di figure musicali che si alternano e si avvicinano secondo una periodicità irregolare, intercalate da altre figure più fluide e pulviscolari. Ognuna delle deflagrazioni, secondo le componenti armoniche e acustiche delle diverse figure, proietta sullo spazio acustico colori ora lucidi ora opachi, che divengono tinte dominanti quando la figura ricorre più frequentemente, mescolandosi per risonanza a quelle delle figure più fluide e pulviscolari. La frammentazione continua del movimento e la presentazione scaglionata delle figure che si avvicinano nel corso della composizione creano una strutturazione della forma e un meccanismo mnemonico caratteristici della drammaturgia sonora di Sciarrino.

Del tempo musicale della *Prima Sonata*, la *Seconda* condivide una sola delle due prescrizioni: il «furioso». Fin dall'inizio, l'inserzione di lunghissime corone che punteggiano la ripresa iterata di un evento sonoro eclatante, simile a metallo percosso, preannuncia la nuova strategia compositiva (p. 57). Queste corone non hanno soltanto la funzione di principiare con una respirazione profonda per poterla poi accelerare in seguito, «furiosamente», ma anche quella di creare con il sostegno del terzo pedale delle casse di risonanza alla deflagrazione sonora, prodotta dalla combinazione di un accordo di tre suoni all'acuto e di un frammento di scala cromatica discendente al grave, entrambi nei registri estremi della tastiera. La ripetizione dell'evento è costantemente variata sia dalla reiterazione del frammento scalare al grave sia da una lieve modificazione dell'accordo. Lieve, ma percettibile, nonostante il registro iperacuto.

Improvvisamente, l'esplosione sonora è seguita da una proliferazione di accordi consonanti che, eseguiti rapidamente a due mani, abbozzano la figurazione di un tremolo mobile, ondeggiante e pulviscolare (p. 57, rigo 3). È un preannuncio degli

sviluppi futuri, ma Sciarrino, gran drammaturgo del suono, tende la corda dell'attesa, riprendendo ancora qualche volta l'evento esplosivo. Ora, però, l'assenza delle corone crea un effetto di accelerazione che si sfoga in una rapidissima scala cromatica dalle regioni ipergravi a quelle iperacute, a seste fra le due mani quando la scala raggiunge il registro medio (p. 57, rigo 5). La ricomparsa del tremolo mobile di accordi alla fine della figurazione cromatica, che ridiscende infine a frammentini di scala ascendente (p. 58, rigo 1), sigla l'inizio degli sviluppi, nel corso dei quali questa figurazione, variamente orientata, risuona dopo ogni evento (più o meno) eclatante come una sorta di scia di risonanza armonica.

Dapprima è l'evento eclatante dell'inizio a essere ripreso, in entrambe le versioni accordali, o anche solo il frammento cromatico al grave. Quindi, dopo alcune iterazioni sempre più insistite, compare un elemento nuovo (p. 59, rigo 2): un grappolo intrecciato fra le due mani a cluster mobile, che si alterna alle riprese dell'evento eclatante. L'introduzione improvvisa di un accordo di quinte al grave (p. 60, rigo 4), alterando il rapporto dialettico fra dissonanze e risonanze consonanti stabilito dalla risposta dei tremoli mobili di accordi a ogni deflagrazione dell'evento eclatante o serpeggiare cromatico del grappolo intrecciato, segna l'inizio di nuovi sviluppi. Progressivamente gli accordi di quinte invadono dal basso l'intero campo sonoro, a guisa di corale solenne, eliminando gli altri nuclei tematici e rispondendo a se stessi un paio di volte con figurazioni rapide, in sostituzione dei tremoli mobili di accordi.

L'eccezionalità di questo evento, quando ricorre la seconda volta (p. 62, rigo 2), è sottolineata dalla sospensione improvvisa sia del movimento, bloccato su un punto coronato, sia del terzo pedale, attivato fin dall'inizio della sonata. Dopo alcune baluginanti comparse dei tremoli mobili di accordi, interrotte da punti coronati ma già di nuovo alonate dalle risonanze del terzo pedale, il movimento riprende alternando il corale di quinte con il tremolo mobile di accordi. Gli accordi di quinte sono poi sostituiti da accordi di quarte (p. 62, rigo 6), e di conseguenza anche gli accordi dei tremoli mobili si fanno più opachi (le terze minori prendono il posto delle terze maggiori).

La coda inizia con un ritorno improvviso in *fff* dell'accordo eclatante dalla risonanza di metallo percosso, preparato da lancinanti glissandi discendenti (p. 63, rigo 4), cui rispondono le evanescenze sonore («perdendosi») di terzine di note precedenti a moto cromatico per seste: una figurazione che riecheggia la *Berceuse* di Chopin. Assieme ad altre figurazioni (i tremoli mobili di accordi, la scala cromatica a seste fra le due mani che serviva da diaframma fra l'introduzione e gli sviluppi, e una nuova figurazione a scala diatonico-cromatica) l'evanescente traccia di memoria chopiniana risponde alla risonanza metallica degli accordi percossi nelle regioni estreme della tastiera. Come già nell'introduzione, anche nella coda pause coronate sospendono a tratti il movimento frammentando la successione dei periodi e creando attese.

L'evocazione di una scheggia mnemonica della *Berceuse* di Chopin, suggerita probabilmente per associazione con la scala cromatica per seste, così come il corale di quinte sovrapposte, memore di atmosfere armoniche care a Ravel, ci mostra il modo in cui la tradizione filtra nel linguaggio musicale e nel mondo sonoro sciarriniano: per risonanza simpatica. E non è una semplice metafora. Come già si è visto precedentemente, il momento in cui nella *Prima Sonata* la figura a serpentina maggiormente richiama il pianismo raveliano è quando la sua immagine, fissata per un po' alla stessa altezza sonora, *risuona* sugli armonici attivati dal terzo pedale.

La continua sfida con lo strumento e con se stesso stimola però Sciarrino anche a un atteggiamento più accentuatamente dialettico nei confronti del passato, di un passato prossimo ancora carico di implicazioni emotive ambivalenti. Sciarrino non ha mai condiviso un certo dogmatismo e un certo tecnologismo dell'avanguardia darmstadtiana, ma ha sempre seguito con molta attenzione e interesse l'evoluzione e gli esiti artistici dei suoi capiscuola. Nella *Terza Sonata per pianoforte*, del 1987, egli si appropria di schegge minime di opere pianistiche di Boulez (*Structures premier livre*) e di Stockhausen (*Klavierstück XI*) le rifonde e le ingloba nel proprio mondo sonoro. La sonata si basa dunque su una dialettica storica, estetica e stilistica a un tempo:

Nata da un'idea di equivalenza possibile fra stato della materia sonora e caratteri storico-morfologici, la *Terza Sonata* si muove tra due forze cosmiche non astratte, bensì personalizzate. E all'ascolto riconosceremo l'ebollizione materica di Darmstadt partore i nuclei organici di Sciarrino.

È questo uno spunto alla drammatizzazione della storia, quella epocale e quella individuale, così che la musica rispecchi all'infinito il tema della nascita, l'emergere del nuovo entro il panorama dal quale si andava differenziando.

Inoltre, le evoluzioni dei suoni nel tempo compositivo echeggiano l'intera parabola del mio linguaggio pianistico, fuori dei compiacimenti di un diario. Proprio il taglio fortemente critico (forse ironico, anche), l'eccitazione fantastica, l'incalzante sfaccettare della polifonia dimensionale, il tutto rende all'epos il fragile appiglio biografico.

Negando ogni uso citazionistico del preesistente, anche la prospettiva storica può far sgorgare l'affabulazione musicale. Apposta sono stati miscelati vari frammenti di Boulez e Stockhausen, che furono modelli di riferimento.³

Mentre, come si è visto, nella *Seconda Sonata* la frammentazione della forma non impediva alle figure costantemente riprese di colorare con le loro risonanze zone estese dello spazio acustico, nella *Terza* l'avvicendamento di un maggior numero di figure e di episodi crea un senso più acuto di frammentazione e di sfrangiamento, espressione e riflesso delle implicazioni dialettiche della sonata. Sensazione di discontinuità e di congestione sonora determinata non solo dalla natura delle figure, ma anche dal rispecchiamento della microforma nella macroforma: una sorta di imbuto che si restringe per compressione degli eventi nello spazio acustico come nel tempo (la seconda parte è la ripresa scorciata della prima).

Uno dei primi abbozzi di questa sonata rappresenta una figura conica spezzettata in segmenti. Conica è la figura darmstadtiana «a gruppi fittissimi di salti» che vengono compressi rapidamente fino a trasformarsi in un legato lineare. Già alla fine della sua prima enunciazione, l'inserimento di cluster che ne spezzano la continuità (p. 67, rigo 2) manifesta il carattere ben poco conciliante del confronto fra i due mondi. Carattere immediatamente confermato da un secondo episodio compreso fra due punti coronati (p. 67, righe 2-3). Per un periodo piuttosto lungo, concluso dal respiro di un breve punto coronato (p. 69, rigo 6), la figurazione a gruppi fittissimi di salti ha anche modo di fare più volte la spola tra la versione originale e quella retrograda, senza essere interrotta da bruschi interventi di cluster o di grappoli intrecciati a cluster mobile; spesso, però, è alterata nella sua struttura interval-lare originaria e ricostruita mediante ricuciture di diversi spezzoni (p. 68, righe 4-6).

Quando essa, dopo il breve punto coronato, vieppiù spezzata e impreziosita di trilli e di note in rilievo che ritagliano motivi all'interno dei pulviscoli sonori, giunge alla punta del cono, la sua ripresa è procrastinata dall'inserzione di un episodio durante il quale grappoli intrecciati a cluster mobile prendono per la

prima volta il tempo di risuonare per effetto del terzo pedale e delle pause fra essi interposte (p. 70, rigli 4-5). Alla fine di una successiva ripresa della figurazione a cono, inframmezzata a cluster mobili di grappoli intrecciati, compare per la prima volta, di sfuggita, la sonorità di metallo percosso dell'accordo ai limiti della tastiera (p. 71, rigo 2). Essa ritorna poi, seguita da un cluster (p. 72, rigo 2), per siglare la prima comparsa in questa sonata della figurazione a scala diatonico-cromatica, introdotta alla fine della *Seconda Sonata*. Bisogna però attendere la comparsa di un disegno di notine arpeggiate alla destra, contrappuntato da notine sparse trillate alla sinistra, emanazione della figurazione pulviscolare (p. 72, rigo 5), perché ricompaia la sonorità metallica dell'accordo, preannunciando più estesi sviluppi del nuovo disegno (p. 73, rigli 2-3 e 5-6).

Anch'esso subisce la sorte comune di essere spezzato da altre figurazioni, fra cui quella composta da due cluster simultanei ai limiti della tastiera seguiti da due grappoli intrecciati a cluster mobile nel registro centrale (p. 74, rigo 1), figurazione che sarà alla base della *Quarta Sonata*. Queste sonorità eclatanti provocano un maggiore scompiglio nella figurazione di notine ad arpeggi alla destra e a notine trillate alla sinistra, che verrà brutalmente spezzata da glissandi plurimi discendenti e da scalette ascendenti. Viene ora reiterato il motivo dei grappoli intrecciati a cluster mobile (p. 74, rigo 5) che, dopo esser stato anch'esso interrotto dall'inserzione di altri elementi, darà origine a un episodio delicato basato su un continuo far eco a se stesso (p. 74, fine del rigo 6 – p. 75, rigo 1). La *Quinta Sonata* prenderà avvio dal riecheggiare di questa figura.

Lo spazio sonoro del pianoforte viene quindi trascorso da cluster a moto contrario che si irraggiano verso le zone estreme. Fra gli scoppi tumultuosi di questi passaggi, una scaletta cromatica raggiunge progressivamente le zone iperacute della tastiera, mentre i grappoli sonori frequentano di preferenza le zone gravi (p. 75, rigli 2-5). Quando i grappoli sonori cominciano a frequentare le zone iperacute (p. 76, rigo 2) inizia una lenta progressione verso il grave, che coinvolge anche i «gruppi fittissimi di salti» frammentati in spezzoni. Il loro asse, dapprima orientato verso l'acuto, si inclina verso il grave, per cui alla fine il sempre più ripido andamento discendente delle note si muta in glissandi plurimi che strapiombano dall'acuto al grave (p. 76, rigo 4 – p. 77, rigo 1). La discesa dei grappoli sonori verso il grave ricomincia, ma alla fine dell'episodio si inverte l'andamento del movimento complessivo, che, pur continuando a procedere verso il grave, inizia da altezze sempre più acute (p. 77, rigli 5-6). L'intera sezione è un esempio molto significativo di curvatura dello spazio sonoro secondo Sciarino, che tre anni dopo questa sonata, nel 1990, ha composto, sempre per pianoforte, la *Variazione su uno spazio ricurvo*.

La ripresa (da p. 77, rigo 6, alla fine) è una sintesi scorciata e condensata degli episodi salienti della parte precedente (5 pagine contro 11). Fin dall'inizio la figurazione conica a «gruppi fittissimi di salti», secondo la definizione dello stesso Sciarino, è spezzata dall'interpolazione degli eventi eclatanti (cluster verticali e grappoli intrecciati a cluster mobile). Dopo il punto coronato si passa ora subito all'episodio dei grappoli intrecciati a cluster mobile, risonanti sul terzo pedale e interpolati a frammenti della figurazione iniziale (p. 78, rigo 3), che nella prima parte erano preceduti dalla prima comparsa dell'accordo ai limiti della tastiera risonante come metallo percosso. Nella ripresa, questo elemento non ha più bisogno di essere annunciato, e quindi compare già congiunto con la figurazione che combina assieme arabeschi di arpeggi di notine alla destra e notine trillate alla sinistra (p. 79, rigo 3; p. 79, rigli 5-6; p. 80, rigli 1-2).

La figura sonora del cluster ai limiti estremi della tastiera, seguito da grappoli intrecciati a cluster mobile nel registro mediano, è direttamente inglobata nell'episodio dei cluster che si espandono a moto contrario (p. 80, rigo 5), prefigurando in tal modo ancor più i campi di risonanza della *Quarta Sonata*. Nel finale, la curvatura dello spazio sonoro è ancora più pronunciata. Nell'episodio che precede il passo in cui i frammenti della figurazione iniziale sono progressivamente inclinati verso il basso (p. 81, righe 5-6) le linee scalari e vettoriali ascendenti e discendenti sono poste maggiormente in evidenza. Nell'episodio successivo e conclusivo (p. 82, righe 3-6) è ancora più evidente il chiasmo fra l'andamento discendente della successione di grappoli e l'andamento complessivamente ascendente determinato dalla salita progressiva dei grappoli all'inizio di ogni discesa.

La *Terza Sonata per pianoforte* è una sonata traboccante di figure sonore: una vera e propria miniera; oltre a riprenderne alcune dalla *Seconda Sonata*, anticipa quelle che saranno alla base delle due seguenti, fungendo quindi da cerniera fra le ultime quattro. La *Quarta Sonata*, del 1992, è basata su un unico gesto pianistico: due cluster simultanei eseguiti in registri per lo più lontani o estremi della tastiera, cui seguono due grappoli di tre note a moto contrario, per lo più intrecciati a cluster mobile e per lo più suonati nei registri centrali. Alle risonanze armoniche dei cluster simultanei, simili a metallo percosso quando sono eseguiti in regioni estreme della tastiera, si aggiungono quelle dei grappoli, che risuonano come onde di risacca. Un gesto che il pianista deve compiere con la regolarità e la resistenza di un esercizio ginnico, e che richiede in più una sorta di sdoppiamento percettivo. Il risultato di questo gesto è un effetto sonoro eclatante e complesso, la cui fenomenologia è l'intermittenza fra la gestione dell'estremità e del centro percettivo. Per spiegare le intenzioni poetiche e compositive connesse a questo fenomeno di intermittenza psicoacustica, Sciarrino, nella nota di programma alla *Quarta Sonata*, ricorre alla figura sonora della "forma a finestra":

Una tra le forme più caratteristiche degli ultimi anni si dovrebbe chiamare forma a finestra, finestre di tempo.

Essa consiste nell'interferire di dimensioni parallele. Chi lavora abitualmente con l'intelligenza artificiale e i computer forse ha già afferrato quello che intendo.

D'altra parte, è quasi il rivelarsi di un fatto a noi connaturato. Poiché qualcosa di analogo avviene continuamente nella vita d'un uomo: mentre compiamo un'azione vengono in mente altre cose, e la nostra coscienza funziona nell'intermittenza, passando rapidamente dal tempo dell'azione reale a quello mentale.

Sebbene la tecnica del montaggio abbia influenzato il linguaggio artistico, pure, essa non basta a spiegarlo. Anzi il senso della frantumazione di un percorso unico, il moltiplicarsi delle dimensioni, la simultaneità simulata, la follia del tempo, insomma, sono invenzioni, costruzioni consapevoli del musicista.

Dunque è attraverso il taglio brusco della continuità temporale che irrompe l'altro, che il tempo può saltare e manifestare una diversa prospettiva del medesimo percorso. Una sola composizione risulterebbe più ricca, se costituita da universi intrecciati. Si tratta infatti di un'iperforma, perché viene ad articolare più strati linguistici, e non tanto le unità sonore del singolo strato. La velocità di riconoscimento attraverso la finestra, la stessa traumaticità del taglio hanno una loro inerzia, che in genere pone intorno ai valori medi le durate dei blocchi temporali.

Proprio su queste scale agisce la *Quarta Sonata*, con un opportuno snellimento degli elementi, stringe tra loro le finestre sino a rendere veramente percepibili due percorsi cinematici simultanei. L'accelerazione dei valori medi induce di nuovo una sorta di continuità anche se duplice: e ciò consente, verso l'estremità opposta della scala, altre più ampie finestre globali.⁴

L'iterazione costante del gesto e della figura intermittente trasforma il pianoforte in una cassa di risonanza di onde sonore che, opportunamente modulate, creano tragitti sempre diversi. Per diversificare questi tragitti, Sciarrino varia costantemente sia l'andamento e il registro dei cluster e dei grappoli sia le dinamiche dei tre piani sonori (cluster gravi, cluster acuti e grappoli).

Il confronto fra alcuni passi della sonata può dare un'idea di questa strategia compositiva. Nel corso del primo periodo della sonata (p. 85, rigo 1, fino alla pausa) i cluster superiori rimangono dapprima alla stessa altezza iperacuta, mentre i cluster gravi ascendono; quindi la situazione si ribalta: i cluster ipergravi rimangono alla stessa altezza e quelli acuti salgono verso il registro iperacuto. I grappoli, prima alla stessa altezza, discendono verso l'ottava inferiore in una dinamica sonora che cresce da *ppp* a *ff*, per diminuire poi da *ff* a *pp*. La dinamica sonora dei cluster è diversa da quella dei grappoli (prima: *mf* che cresce a *ff* e decresce a *p*; poi: *ff* sempre), ma identica per entrambi i loro due piani sonori. Il movimento delle risonanze di questo primo episodio è determinato da un chiasmo fra l'andamento discendente dei grappoli e l'andamento ascendente dei cluster (anche loro a chiasmo: prima i gravi, poi gli acuti), e dalla diversità fra la dinamica dei due piani sonori estremi e quella del piano sonoro mediano.

Se osserviamo il periodo che precede la prima fuoriuscita di grappoli strapiombanti dalle regioni iperacute (p. 87, rigo 4) ci troviamo di fronte a una situazione ben diversa. Entrambi i piani sonori dei cluster rimangono per un po' alla stessa altezza (rispettivamente iperacuta e grave), mentre i grappoli ascendono rapidamente dal registro medio a quello iperacuto, e a ogni piano è assegnata una diversa dinamica: ai grappoli, da *ff* a *ppp*, mentre ai cluster, dinamiche fra loro opposte (da *ff* a *pp* agli iperacuti e da *ppp* a *ff* ai gravi). I tragitti delle risonanze sono pilotati questa volta sia dal moto ascendente dei grappoli sia dalle dinamiche diverse dei piani sonori.

Dopo due altri periodi interrotti nuovamente dalla fuoriuscita di grappoli ora iterati alle regioni iperacute (p. 88, rigo 2) ora da quelle strapiombanti verso il registro grave (p. 88, rigo 4), entrambe le volte interpuntati da cluster, inizia una ripresa dell'intera prima parte fino al primo interludio (p. 88, rigo 4 – p. 91, rigo 3). A parte una maggiore mobilità dei grappoli del registro centrale, all'inizio la ripresa è testuale, ma in seguito, all'interno della stessa incastellatura musicale, mutano le dinamiche e talvolta anche i movimenti dei grappoli. E tanto basta perché i tragitti delle risonanze mobili mutino rispetto alla versione iniziale. La modificazione dello spettro acustico per mezzo delle dinamiche è infatti l'altro principio-cardine dell'intera sonata.

Dopo un'altra fuoriuscita dei grappoli strapiombanti, intercalati questa volta non solo da cluster ma anche dalla sonorità metallica di accordi iterati alle regioni estreme della tastiera, sono ripresi due altri periodi: dapprima (p. 91, rigo 4 – p. 92, rigo 3) pressoché l'intera seconda pagina della partitura (p. 86), quindi, dopo un'altra breve alterazione della regolarità del gesto sonoro abituale, una buona parte della terza (p. 87, righe 2-4). Mentre nel primo caso Sciarrino introduce dinamiche nuove rispetto a entrambe le volte in cui questa sezione si ripresenta (la seconda, nel corso della prima ripresa, da p. 89, rigo 3, a p. 90, rigo 3), nel secondo caso si tratta di una ripresa integrale della seconda versione (p. 91, righe 1-3).

L'interludio divergente che segue (p. 93, rigo 2) è questa volta dominato dalle sonorità metalliche degli accordi percossi nelle regioni estreme della tastiera. Segue una coda (da p. 93, rigo 2, alla fine) la cui funzione conclusiva è determinata sia da un'intensificazione dei movimenti sonori compressi in periodi più brevi e diver-

sificati sia attraverso una progressiva uscita fuori campo dei grappoli. L'iterazione di un do iperacuto nell'episodio in cui il gesto sonoro di base inizia a disarticolarsi e a perdere la sua continuità (p. 94, rigli 3-4) comunica la sensazione inquietante di un meccanismo che sta arrestandosi per esaurimento della carica.

La *Quarta Sonata*, oltreché una sfida percettiva determinata dall'iterazione costante del gesto e della figura intermittente, è anche una sfida lanciata allo strumento che, per mezzo dei suoi stessi elementi meccanici, si trasforma in un eccitatore, in un amplificatore e in un modulatore di risonanze mobili. L'ultima sfida è la trasformazione del pianoforte in strumento "parlante". È questa l'indicazione di tempo della *Quinta Sonata con 5 finali diversi*, del 1994:

Dunque ora il pianoforte vuol parlare; singhiozza e forse ride, non sappiamo esattamente. Sono piccoli insiemi di suoni che creano un timbro diverso non solo dalla voce, ma anche da quello del pianoforte tradizionale. Esso mugugna, parla come può una macchina, di di sotto dell'umano. Sembrerà strano che proprio tale inferiorità renda più espressivo il pianoforte. Un'eco sempre presente sigilla col vuoto ogni frase. Cupe o luminose, risonanze variano lo spazio.⁵

I «piccoli insiemi di suoni» sono i grappoli intrecciati a cluster mobile che già ricorrevano nel corso delle due sonate precedenti e che, come si è visto, nella *Terza Sonata* avevano avuto anche modo di dialogare brevemente e di risponderci in eco (p. 70, rigli 3-4, e p. 73, rigo 1). Nella *Quinta Sonata con 5 finali diversi*, la costante variazione nella combinazione dei grappoli, nel loro avvicendamento e nella frequenza delle loro comparse, nella disposizione e nell'alternanza fra i diversi registri, crea quella dialettica fra simmetria e asimmetria, fra regolarità e irregolarità, caratteristica dei linguaggi animali e umani. Il motto che rimane più impresso nella memoria come una sorta di interpunzione o di verso ricorrente (secondo la specie alla quale lo si voglia apparentare) è l'abbinamento di due grappoli in successione immediata.

In un primo tempo questo dialogo si mantiene nell'ambito del registro centrale con scivolote verso il grave. L'improvvisa (e per ora isolata) comparsa dell'accordo ai limiti della tastiera, con il suo suono lancinante di metallo percosso (p. 102, rigo 2), fa salire un po' più verso l'acuto l'ambito in cui i grappoli sono iterati in primo piano o in eco. L'ambito è quindi nuovamente circoscritto al registro centrale, e le iterazioni si fanno sempre più lunghe e insistenti (pp. 104-5, rigo 1), finché il riecheggiamento fra il motto dei due grappoli abbinati, diradando la successione degli eventi, prepara l'ingresso di un cupo rimbombo di suoni ipergravi (p. 105, rigo 3), cui rispondono i grappoli, ora in primo piano, ora in eco (la *Terza Sonata* concludeva su un episodio di questo tipo: p. 82, rigo 6).

L'ingresso di questo nuovo elemento ha come effetto immediato di destabilizzare il registro centrale, per cui i grappoli dapprima salgono un po' più verso l'acuto (p. 106, rigo 1) per poi discendere verso il grave (p. 106, rigo 3 – p. 107, rigo 4). Talvolta, in coda a qualche grappolo, inizia a comparire una scia di notine (pp. 108-9) che assume un'estensione e un rilievo maggiori quando è interpuntata dal suono di metallo percosso dell'accordo ai limiti della tastiera (p. 109, rigo 4, e p. 111, rigo 4). Un dialogo serrato fra i grappoli è bruscamente interrotto dalla sonorità incandescente di una coppia di questi accordi, cui riecheggia, come da lontananze smisurate, una nuova figura anch'essa ai limiti della tastiera, ma in *pppp*: la nota più acuta dell'accordo (la bemolle) percossa unicamente dal secondo scappamento, sostenuta in *ppp* da note e accordi al registro ipergrave (p. 112, rigo 2). A essa rispondono segmenti di scale infinite («sempre

traslucide» e «un poco meccaniche», p. 112, rigo 3), che assegnano alla scia sonora un profilo figurale più marcato e un ruolo autonomo.

Quest'ultima figura, con andamento ora ascendente ora discendente, si avvierà d'ora in avanti alle due altre ai limiti della tastiera dalle dinamiche e dalle sonorità opposte, annichilendo per un certo tratto la figurazione iniziale, la cui reiterazione al registro iperacuto (p. 113, rigo 3) e al registro ipergrave (p. 117, righe 1-2) delimita questo episodio da cui viene bandita. Poco per volta ritornerà nel campo sonoro. Dapprima il suo motto a grappoli abbinati farà una comparsa fugace, costretto fra le due figurazioni ai limiti della tastiera dalle dinamiche e dalle sonorità opposte (p. 118, rigo 2); quindi, sempre inserita fra queste figurazioni, la coppia di gruppetti abbinati darà vita a un episodio più esteso, digradando dalle regioni iperacute fino al registro centrale (p. 119, righe 3-4).

Nella sezione che precede la coda, trascorsa da una nuova figurazione a scalette diatonico-cromatiche (figurazione già ricorrente nella *Terza Sonata*) introdotta (p. 120, rigo 3) dopo una delle tante repliche dell'accordo fortissimo ai limiti della tastiera, i dialoghi fra i grappoli sonori che si rispondono in eco sono costantemente interrotti dall'intrusione delle altre figure. Dopo una serie di rintocchi degli accordi ai limiti della tastiera per la prima volta risonanti a ondate di crescendo (p. 123, righe 1, 2), sono le figure più fantomatiche e lemuristiche della sonata che conducono al finale: le scalette abbinata di notine e la corda acutissima percossa dal secondo scappamento sullo sfondo di debolissimi suoni ipergravi.

Come preannunciato dal titolo, del finale Sciarrino offre cinque versioni diverse: «l'interprete ha così la possibilità di decidere l'esito del pezzo. Ciò che cambierà ogni volta è il senso dell'intero percorso, la sua direzione e, globalmente, l'esperienza esecutiva e dell'ascolto»⁶.

Qual è stato finora «il senso del percorso», «la sua direzione» e «l'esperienza esecutiva e dell'ascolto»? Dopo un lungo e sempre più fitto dialogo dei «piccoli insiemi di suoni» a eco fra loro, le altre figure sono entrate a poco a poco di soppiatto, occupando progressivamente l'intero spazio sonoro, fino a mettere al bando per un po' i «piccoli insiemi di suoni», che sono ritornati infine, ma costretti ormai a un ruolo subalterno. Un dramma sonoro in tre atti. Secondo l'estensione, la prevalenza dell'una o dell'altra figura, il modo con cui sono intrecciate e in cui il movimento cessa, la conclusione può essere più o meno brusca, più o meno conciliante, più o meno violenta, più o meno imperiosa, più o meno misteriosa.

Il finale I (p. 128), il più conciso, interrompe il movimento lasciando in sospeso una scia di notine. Nel finale II (pp. 129-30) si alternano evanescenti figurazioni in notine all'interazione degli accordi ai limiti della tastiera, che concludono la sonata. Anche il finale III (pp. 131-2) conclude in *ff* con la medesima figurazione che, costantemente ripresa, si impiglia però in quella dei grappoli.

Il finale IV (pp. 133-4), eseguito da Maurizio Pollini in occasione della creazione salisburghese, reintroduce il «parlato» iniziale ora intercalato dagli accordi ai limiti della tastiera, e si conclude in *ppppp* sul rumore meccanico di un *si* iperacuto seguito da un *do* altrettanto iperacuto e da una caduta a strapiombo su un ultimo grappolo intrecciato a cluster mobile alla regione grave.

Anche la quinta e definitiva versione, direttamente connessa alla sonata (pp. 124-7), conclude con un dialogo fra grappoli intrecciati a cluster mobili e fantasmi di note iperacute, ma, alle figurazioni degli accordi iperacuti percossi *ff* e dei cluster mobili, aggiunge quelle di scalette cromatiche e di accordi di notine.

Nel terzo e nel quarto finale, all'interno di due periodi di grappoli iterati, intercalati da un intervento furioso di accordi nelle zone iperacute, Sciarrino ha inserito in parentesi quadra l'espressione [«O Freunde»] da correlarsi a quella [«nicht diese Töne»] posta sul primo rigo della sonata. Afferma il compositore a proposito di queste citazioni:

La composizione parte da una frammentaria citazione beethoveniana: *Nicht diese Töne*. Non più suoni. Voci.

Non si tratta di un omaggio o di una trovata blasfema. È necessario oggi riannodare i fili che ci collegano alle nostre origini, capire l'antico con il moderno e viceversa; non vogliamo condannarci ad essere incompleti. Io credo che Beethoven, alla luce dell'epoca informatica, abbia ancora qualcosa da insegnarci.

Spesso nelle sue opere pianistiche comparivano dei recitativi, la musica diventava drammatica. Per Beethoven il canto stesso era parola portata dai suoni. Ebbene, ciò che è inanimato, lo strumento meccanico, forzato a recitare, cominciò allora a farci capire le meraviglie di essere uomini.

Il bisogno di autosuperamento, misurarsi cioè continuamente col proprio limite, sino a sconfinare nell'impossibile: in questa sfida mi pare consiste quella parte di coscienza odierna a cui diamo il nome di Beethoven.⁷

Il dramma rappresentato in puri termini sonori nella *Quinta Sonata con 5 finali diversi* è quindi il dramma stesso della creazione, le sue contese tra forze opposte e conflittuali, le sue sfide perenni per cercare di superare le inerzie e i limiti tanto soggettivi che oggettivi, «sino a sconfinare nell'impossibile». Se si tiene presente che Sciarrino nel suo libro sulle *Figure della musica* interpreta l'inizio del finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven proprio in questa chiave, si può meglio comprendere il rapporto fra intenzioni poetiche e allusioni⁸.

Note

¹ Pubblicato per la prima volta in AA.VV., *Ovunque lontano dal Mondo*, a cura di Enzo Restagno, Longanesi & C., Milano 2001, qui riprodotto per gentile concessione dell'editore e della Fondazione Micheli.

² Salvatore Sciarrino, *Riflessioni sulla III Sonata per pianoforte*, nota di programma.

³ *Ibid.*

⁴ Id., *Quarta Sonata per pianoforte*, nota di programma. Alla "forma a finestra" Sciarrino ha dedicato i due ultimi capitoli del suo libro *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998.

⁵ Id., *Quinta Sonata per pianoforte*, nota di programma.

⁶ Id., Appendice alla *Quinta Sonata per pianoforte*, in Id., *Cinque Sonate per pianoforte*, Ricordi, Milano 1997, p. 128.

⁷ Id., *Quinta Sonata per pianoforte*, nota di programma.

⁸ Id., *Le figure della musica da Beethoven a oggi* cit., pp. 108-11.

Una conversazione con Salvatore Sciarrino

Maestro Sciarrino, da cosa derivano secondo lei le designazioni tradizionali e popolari di alcuni strumenti come ad esempio quelle secondo cui il flauto sarebbe uno strumento magico e il violino diabolico?

Io credo che alla base di tutto ci sia il netto rifiuto da parte del mondo cristiano di tutto ciò che appartiene alla sfera dell'erotismo, che ha in qualche modo a che fare con gli istinti vitali che non è razionale o che è legato alla tradizione sacra precedente. Conseguenza di questo rigetto è che quanto era sacro per i pagani diventa diabolico per i cristiani: ad esempio i serpenti diventano simbolo del male, il caprone diventa il diavolo in persona, e così via. I cristiani temevano soprattutto l'amore libero; sull'argomento gli antichi si ponevano positivamente, come del resto le civiltà che noi chiamiamo primitive, ma che primitive non sono affatto.

Addirittura gli stessi luoghi sacri degli antichi venivano riconsacrati sovrapponendo ad essi una nuova chiesa; sotto quasi tutte le chiese più antiche si trovano le fondamenta di un tempio. Era naturalmente una pratica intelligente, perché in questo modo i cristiani si appropriavano del luogo di culto preesistente, ottenendo che il popolo continuasse ad andarci. Questo accadeva soprattutto nei santuari più famosi: ad esempio qui vicino c'è Monterchi, che deriva il suo nome da Ercole, era cioè Mons Erculis. Al culmine di un tempio romano a scalinata sul tipo di quello di Palestrina con sopra la cella, adesso sorge la chiesa. Non si tratta certamente un'eccezione, ma di un fenomeno che si è verificato un po' ovunque.

Naturalmente era una pratica che consentiva di conquistarsi i fedeli del vecchio culto sovrapponendo il nuovo al vecchio e conservando del culto antico ciò che era possibile conservare per una sorta di captatio benevolentiae.

Sì, anche allora il popolino era un po' superstizioso, fanatico e accettava una divinità o l'altra purché potesse continuare a svolgere i suoi riti rassicuranti. D'altra parte in certi periodi storici si assiste a un recupero di elementi pagani, come nel romanico, quando nelle chiese è facile trovare capitelli o decorazioni di esseri mostruosi, fantastici, grifi, sirene... Nelle vicinanze di Città di Castello, a Badia di Petrovia c'è una scultura, proprio a metà della chiesa, con due sirene: è incredibile.

Forse la qualificazione magica con una connotazione anche un po' preoccupante, negativa, di uno strumento come il flauto (che ha una tradizione legata ai riti più antichi, che era magico, perché era stato inventato dagli dèi), deriva proprio dalla paura che ha il cristianesimo di questi aspetti dell'esperienza umana.

Il flauto infatti ha origini divine pressoché in tutte le culture del globo ed è uno dei primi strumenti musicali della storia.

Sì, inoltre il flauto in molte culture primitive è legato all'atto della creazione, cioè il mondo stesso viene creato con un suono di flauto. Questi sono temi importanti che vengono spesso citati, ma in realtà raramente vengono sviluppati; tra

coloro che se ne sono occupati, Marius Schneider ha svolto un lavoro fondamentale con le sue ricerche e i suoi scritti.

È vero; il flauto, nella sua storia più antica, per il suo carattere fallico, è spesso legato ai miti delle origini, siano essi cosmogonici oppure legati alla generazione dell'uomo, e per questo motivo è strumento predominante nei riti primitivi di fertilità e in quelli legati all'amore.

Esattamente; e infatti in certe società le donne non possono suonare il flauto o addirittura nemmeno vederlo perché è maschile, mentre il tamburo è femminile; ci sono tuttavia delle eccezioni, e in alcune popolazioni avviene esattamente l'opposto.

In realtà il flauto e il tamburo sono due strumenti ambigui, ma completi. Secondo Schneider il flauto ha forma maschile e voce femminile e il tamburo ha forma femminile e voce maschile.

Maschile o femminile si dice in base all'acutezza, ma in realtà ci sono voci di flauto anche basse, strumenti grandi e gravi. Non credo che questa asserzione sia dimostrabile.

Bisogna pensare che anticamente, a parte l'uso che veniva fatto dei castrati, c'era un'ambiguità sessuale maggiore, soprattutto nel canto. L'impostazione del canto era molto differente da quella lirica a cui noi oggi siamo abituati, e la tessitura delle voci maschili era molto più acuta e più dolce, come ad esempio nel canto gregoriano. Credo che ogni affermazione categorica possa condurre all'errore. Soprattutto credo, a quanto ricordo, che il tamburo sia femminile in quanto è cavo come il ventre materno.

La concezione del magico in musica, di origine primordiale, non si perde nel corso dei secoli, ma permane e si trasmette, a volte in maniera sommersa, senza scomparire mai completamente, nonostante il cattolicesimo, e arriva a influenzare anche i compositori del Novecento storico e quelli di oggi. È proprio nel Novecento, infatti, che si assiste al recupero del primitivo e del mito, e il flauto ha sempre avuto una grande importanza in tutti i rituali magici.

Questo aspetto mi è molto familiare, mi trovo da sempre a lavorare con i miti e con gli incantesimi. L'attenzione alle culture primitive esplode con l'apertura dei primi musei etnografici, 1860-70 circa, quando si cominciano a raccogliere gli oggetti appartenenti a queste società, ma dal punto di vista artistico ha ragione lei, il fenomeno diventa molto vistoso a partire dai primi anni del Novecento. La prima mostra dei cubisti esponeva, alternandoli, quadri appena dipinti a maschere tribali africane. Da questo si capisce che l'idea del primitivismo entra nell'epoca moderna fortemente legata al moderno.

Precedentemente a questo momento il concetto di magia in musica non si ritrova in maniera evidente...

... non solo in musica, un po' in tutte le manifestazioni culturali.

Certo, e perdura tuttavia soprattutto nel folklore, nelle favole. Poi nel Novecento si assiste contemporaneamente a un grande recupero del primitivo, del rito e del

mito, e alla straordinaria rinascita del flauto, che diventa uno strumento molto amato e importante.

Sì, perché prima il flauto, se pure molto usato, era uno strumento tra i tanti e non c'era una destinazione flautistica specifica di composizioni particolari. Tutto parte in definitiva da *Syrinx*, se vogliamo parlare del flauto solo, o un po' prima, dal *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Anche il secondo poema di *Shéhérazade* di Ravel si intitola *La flûte enchantée*, ma il ruolo incantatorio esplode forse con il flauto in sol de *Le sacre du printemps*, e con l'affermarsi della sua triplice presenza (ottavino, flauto, flauto in sol) in *Daphnis et Chloé*, dove diviene a tratti una specie di "super-flauto".

Potrebbe parlarmi della sua opera per flauto?

Per flauto, solo tra il 1977 e il 1989, ho scritto ben sette pezzi di lunga durata, poi uno breve, *Addio case del vento* del 1993, la cui brevità era intenzionale, aveva lo scopo di cambiare registro. Recentemente ne ho composti altri due: il primo si chiama *L'orologio di Bergson* ed è stato eseguito l'anno scorso a settembre.

Nato all'interno di un ciclo vocale-strumentale che si intitola *Cantare con silenzio*, fa da intermezzo; è un pezzo implacabile, duro come il ferro. È uno studio sul tempo in cui la persistenza della periodicità serve ad alterare i ritmi della percezione. È semplice ma efficace e soprattutto nuovo nelle scoperte direzionali. Ci parla dell'apparente oggettività del tempo e della sua reale e totale soggettività.

Quindi ne L'orologio di Bergson si ritrova quell'attenzione particolare alla percezione che è sempre stata una cifra del suo modo di comporre?

È vero, e in questo caso ho puntato la mia attenzione proprio sulla misurazione del tempo: Bergson è il primo che parla della soggettività del tempo, ed ecco il motivo di questo titolo. Da *Cantare con silenzio* deriva un secondo pezzo per flauto, che invece è stato modificato rispetto alla versione originale con le voci; si chiama *Morte tamburo* e sarà eseguito entro quest'anno. E poi ce n'è un altro in gestazione, per flauto amplificato, che ho cominciato mi pare nel 1996 e che vorrei finire quest'anno. Quindi in totale la mia opera per flauto solo si compone di dieci pezzi, più quello non ancora ultimato.

Dieci brani per flauto solo, più tutti quelli, innumerevoli, cameristici o orchestrali, in cui l'ha impiegato: il flauto insomma è uno strumento importante nella sua poetica?

Sì certo, soprattutto tecnicamente, per le sue potenzialità di emissione; e i risultati sono evidenti e aprono l'orizzonte. Il flauto è uno degli strumenti più liberi nel rapporto con il fiato e con il corpo umano e per questa ragione mi ha dato veramente molte possibilità.

La cosa strana è che quando ho iniziato a comporre per flauto andavo in realtà a esplorare un terreno quasi vergine, perché nonostante si fosse precedentemente scritto molto per questo strumento, si trattava per lo più di pochi effetti e di molte note tradizionali. Ho cercato di prendere in considerazione questo strumento e non dico di rinnovarlo, ma di dargli una fisionomia nuova, una forza espressiva che mi sembrava mancasse nel suo repertorio precedente. In fondo l'idea che si estraeva dal repertorio flautistico ai tempi di Gazzelloni era

soltanto pirotecnica ed era proprio l'opposto di quello che interessa a me. Quando ho cominciato ad affrontare il flauto vivevamo ancora il clima di Darmstadt.

Può dirmi ancora qualcosa delle caratteristiche che più rendono il flauto interessante ai suoi occhi?

Innanzitutto, come ho già detto, le potenzialità di emissione. Questo interesse non è stato programmatico, tutto si è mosso progressivamente; all'inizio sapevo ciò che volevo ma non possedevo alcuna certezza del futuro.

In realtà io ho usato il flauto in una maniera già rinnovata nei primi pezzi orchestrali importanti che ho composto, dal 1967 in poi, e nel 1972 ho scritto un pezzo per flauto solista e orchestra. Cercavo un flautista che potesse fare quello che chiedevo e il "gazzellonismo", come modo di suonare, non mi piaceva. Perciò ho resistito a Gazzelloni, sono forse l'unico che non ha scritto per lui, e questo pezzo per flauto e piccola orchestra ha l'organico de I Solisti Veneti, perché fu sollecitato dalla moglie di Claudio Scimone, flautista.

In realtà il pezzo ebbe un'altra storia. Fu eseguito a Napoli da Koos Verheul, un olandese non giovane, ma eccezionale tecnicamente e estremamente complice; non eseguiva tuttavia esattamente tutto quello che io chiedevo.

Del resto la messa a fuoco delle tecniche di emissione è stata graduale sia da parte dei flautisti che da parte mia. Io stesso in origine pensavo che alcune cose fossero impossibili, perché mi basavo sul dato sperimentale e incerto dell'interprete: egli non riusciva a superare un certo limite di controllo di modo che il risultato era sempre un po' approssimativo. Col passare degli anni, mentre la mia scrittura si evolveva, le mie richieste agli esecutori diventavano tecnicamente più precise. Non c'è stata una semplificazione della scrittura, ma soprattutto un consolidamento e un arricchimento di suoni e articolazioni.

All'aure in una lontananza, il primo pezzo per flauto solo, è venuto dopo qualche anno, nel 1977; intanto però mi sembrava quasi di ricominciare da capo, perché il brano partiva dal ritmo del respiro e rappresentava la mia cosmogonia del flauto.

Questo riferimento al ritmo del respiro è molto interessante e rispecchia la concezione ancestrale del flauto come strumento simbolo del soffio vitale, fortemente collegato alla fisiologia del corpo umano.

È vero, ma io allora non me ne rendevo conto in modo consapevole, come se fosse un atteggiamento mitico oppure come fosse proiettato nel tempo: ho avuto questa immaginazione del pezzo, l'ho scritto, l'ho realizzato. Ho finito di scriverlo mentre ero in viaggio, a Capri, e la prima esecuzione, se non ricordo male, fu fatta l'anno dopo a Napoli da Mario Ancillotti.

In quel periodo avevo lavorato molto con Giancarlo Graverini, che scherzava col flauto e inventava delle piccole trovate tecniche che poi nelle mie mani davano frutti. Era un ottimo flautista, però non faceva il solista; a un certo punto quindi è stato necessario che questa musica avesse un impatto con dei concertisti, e il discorso interpretativo si è poi evoluto nel tempo.

Non è che l'esecuzione o l'interpretazione, o anche i dettagli tecnici fossero risolti subito. Sono passati anni. Anche Fabbrociani, che per molti anni ha collaborato con me, è arrivato dopo. Sia lui che altri flautisti, le prime volte che suonavano *All'aure*, lo eseguivano con una tecnica completamente diversa da quella

che chiedevo io, e cercando di mettere a fuoco il brano trovavano delle soluzioni di comodo. Io volevo l'effetto della "canna scarica" e per ottenerlo, inizialmente, i flautisti fischiavano, facevano altre cose. Trovavano degli accomodamenti, ma non affrontavano la tecnica che richiedevo. Nel frattempo io stesso imparavo che c'erano anche degli altri modi di approccio per lo strumentista per poter semplificare le cose. Per esempio, la quantità di fiato necessaria per produrre questi suoni era minima, ma, non essendo io flautista, non potevo chiedere di diminuirla drasticamente. Era chiaro che gli esecutori, vedendo scritte delle note acute, fossero portati a usare una quantità d'aria molto superiore a quella necessaria, e non riuscivano a ottenere ciò che era richiesto perché soffiavano troppo, mentre ci sarebbe stato bisogno di un controllo, per così dire "minimale" dell'emissione.

È vero, anch'io ho sperimentato personalmente quanto All'aure richieda un tipo di emissione completamente differente da quella a cui un flautista è normalmente abituato. La sua musica richiede un ritorno alle origini anche nella tecnica, nel senso che è necessario fare tabula rasa di tutto quello che a livello di emissione si è soliti fare e ripartire da zero, con un approccio libero da pregiudizi e da tecniche precostituite.

Sì, e la particolarità del modo di emissione fa sì, infatti, che lo strumento suonato in questo modo cambi anche intonazione; ad esempio l'imboccatura girata tutta in dentro produce un'intonazione di una settima sotto, ma questo si è messo a fuoco lentamente. Le scoperte e le tecniche andando avanti si precisavano; del resto tutte le cose nuove hanno bisogno di un certo tempo per essere inquadrare.

Anche quando Bartolozzi lavorava sui primi suoni multipli, a volte sbagliava persino nello scrivere le note, e non certamente perché non avesse orecchio, ma perché applicava dei criteri falsamente oggettivi. Il modo con cui gli esecutori cercavano di analizzare la realtà era filtrato da quello che loro si aspettavano da essa; questo un po' è avvenuto anche per la mia musica, per cui una vera messa a punto si è avuta solo all'inizio degli anni Ottanta.

All'aure è stato un pezzo che ha avuto subito abbastanza successo nell'ambiente flautistico, ma non solo; il clarinetista Paolo Ravaglia mi diceva di tenere, quando era ragazzo, *All'aure* appeso al muro, come una bandiera, un manifesto di un certo modo di fare musica, proprio per quest'attenzione all'aspetto fisiologico del respiro, per come era sviluppato, per l'assenza di tempo precostituito, sostituita dalla pulsazione fisiologica.

Il pezzo successivo, *Hermes*, viene dopo parecchi anni, nel 1984. Proprio perché *All'aure* aveva avuto la diffusione che poteva avere, volli cambiare radicalmente, e venne fuori questo brano che, mi ricordo, scrissi con una certa fatica, in uno di quei periodi in cui per andare avanti devi forzare te stesso, per superare l'inerzia che ciascuno di noi ha. È un pezzo basato sugli armonici naturali multipli e, a questo proposito, voglio raccontare un aneddoto curioso.

Ricordo che mentre stavo scrivendo, passarono a trovarmi degli allievi romani. Non ebbi il tempo di mettere via le carte, loro si avvicinarono e mi chiesero: «che cos'è questo pezzo?» e io risposi: «mah, è un pezzo per quattro clarinetti!». Siccome vedevano anche strani accordi, accolsero le mie parole senza alcuna meraviglia.

Hermes fu scritto per Fabbriciani che ne fece la prima esecuzione, e anche in questo caso la messa a punto della tecnica richiese un certo tempo.

Hermes è uno dei numerosi titoli dei suoi pezzi che si richiamano al mito. Cosa può dirmi in proposito?

Nel caso di *Hermes* c'è anche una piccola introduzione nello spartito. *Hermes* è lo psicopompo, cioè l'accompagnatore delle anime. La tecnica che allora mettevo a punto voleva estrarre l'anima dal suono, e da questa affinità nasce il titolo. Dal punto di vista pratico c'era quest'isolamento dei suoni armonici, sia melodicamente che ad accordo. Pensi che i suoni ad accordo vennero fuori quasi per scherzo; infatti usai per la prima volta quella tecnica in uno scherzo da usare come bis, che regalai a Roberto Fabbriciani e che lui suonò in svariate occasioni. È una parafrasi di *Brazil* che si chiama *Morgana* (come vede ritorna il riferimento agli incantesimi) in cui inizialmente il tema si riconosce e non si riconosce, come il miraggio di *Morgana*, finché diventa chiaramente identificabile nella melodia di *Brazil*. Nella parte finale, con questa tecnica di suoni multipli ad accordo eseguiti staccati, il flauto fa tutta l'armonia, quel caratteristico giro della canzone.

Molte delle mie nuove tecniche provengono da arrangiamenti, trascrizioni in parte scherzose, come nel caso delle canzoni, in parte dotte, come nel caso di *Vanitas*. Questo mi succede ancora adesso, perché nell'arrangiare non solo sei alla ricerca di un qualcosa che va un po' al di fuori del solito, ma puoi usare ogni materiale con una disinvoltura maggiore. Usando la tecnica in quel frammentino e provando con Roberto, gli ho proposto di produrre qualcosa di analogo, ma melodicamente. Eravamo ad Arezzo, e gli avevo portato qualche rigo di musica; lui mi disse che ci sarebbe stato da studiare, ma che era realizzabile. Un mese dopo gli portai *Hermes* e non si trattava più di tentare, ma di cominciare ad interpretare un testo compiuto e definitivo.

I due pezzi successivi sono stati scritti nel 1985 e sono: *Come vengono prodotti gli incantesimi?* e la *Canzona di ringraziamento*.

Come vengono prodotti gli incantesimi? nasce da una commissione in seno alla mostra "Intorno al flauto Magico", a Milano. Gli organizzatori mi chiesero un brano ispirato alla "Regina della notte", al virtuosismo vocale, ma io obiettai di aver sempre scritto fino ad allora solo dei pezzi vocali ispirati alla "Regina della notte", e di volere cambiare registro. Dissi loro che avevo intenzione di compiere un pezzo di magia per flauto, ma che fosse veramente azzeccato. All'inizio erano molto perplessi, ma a seguito della mia fermezza acconsentirono.

Come mai in quell'occasione ha voluto proprio scrivere un pezzo per flauto? Se non sbaglio gli altri brani commissionati erano per ensemble e organici misti.

Il motivo risiedeva in un'associazione non banale: il flauto era il soggetto, il tema della mostra, e quindi secondo me doveva diventare il tema del mio pezzo.

Il Flauto Magico allora non è stato inteso semplicemente come pretesto?

No, anzi, non voleva nemmeno essere un riferimento all'opera di Mozart, ma una suggestione più profonda. Penso che il compositore non debba fare una rassegna storica, invece tutti gli altri brani commissionati in quell'occasione citavano *Il Flauto Magico*. Personalmente trovai il concerto nel complesso molto noioso. Il mio pezzo era il penultimo di nove e fu una tale ventata di novità, colpì talmente l'uditorio, che un gruppo di giornalisti milanesi mi chiese subito, alla fine del concerto, di scrivere un altro brano da eseguirsi qualche mese dopo a Pantelleria. Nacque così *La perfezione di uno spirito sottile*, per flauto e voce, che fu eseguito nell'agosto del 1985.

La data di composizione è aprile 1985 sia per gli *Incantesimi* che per la *Canzona*, che viene trascritta il mese successivo, ma che era già compiuta sul diagramma e completamente definita in tutti i dettagli; ricordo di averla scritta in tre giorni, e voleva essere completamente diversa dagli *Incantesimi*, al cui finale però si aggan-ciava. Subito dopo la fine degli *Incantesimi*, quasi in risposta, attacca la *Canzona*.

In che senso la Canzona di Ringraziamento è una risposta a Come vengono prodotti gli Incantesimi?

La *Canzona* è nata per un gioco di parole, come ringraziamento per Goffredo Petrassi, a cui è dedicata; provavo gratitudine per lui, che in quel periodo mi era sembrato gentile con me. Il titolo è tratto da Beethoven, perché il terzo movimento del *Quartetto* op. 132 in la minore si intitola *Canzona di ringraziamento*, ed è proprio da questo italiano, un po' arcaico e un po' a orecchio, che deriva il termine "canzona" anziché "canzone".

Non c'è anche un significato di ringraziamento per la riuscita dell'incantesimo?

Naturalmente, infatti c'era una spiegazione in proposito nella nota di programma. In effetti ho scritto la nota di programma sugli *Incantesimi* parlando della *Canzona*; quest'ultima è un ringraziamento agli spiriti perché l'incantesimo è riuscito bene. Ho pensato i due pezzi insieme, e l'idea mi piaceva molto, perché sono complementari. Gli *Incantesimi* hanno una forma fisiologica abbastanza irregolare, caotica, un po' imprevedibile, che va dal pieno fino al vuoto improvviso, quindi una forma prima di tutto antiretorica e in fondo contraria a qualsiasi strategia. Trovo che sia un brano ben costruito, proprio singolare, e la *Canzona di Ringraziamento* echeggia e distende alcuni elementi sonori così sospesi del finale per farne un pezzo puramente strofico che si muove secondo un andamento opposto, del tutto fluido. La *Canzona* fu eseguita circa un anno dopo, nel 1986, al Festival Pontino.

Come vengono prodotti gli incantesimi? è in fondo un esempio di processo di accumulazione incrociato con una forma a finestre di origini tecnologiche.

Quando parla di "forma a finestre", lo fa nel senso in cui è usata nel computer?

Sì, il significato è quello, ma la terminologia di "forma a finestre" io l'ho usata dieci anni prima che uscisse Windows, precisamente alla fine degli anni Settanta durante le mie lezioni a Città di Castello.

Anche Donatoni usa qualcosa di analogo quando parla di "composizione a pannelli".

Esattamente; io però questo concetto l'ho elaborato partendo da Stockhausen, che è precedente.

E da cosa in particolare, dalla "formula"?

No, non dalle operazioni preparatorie, ma dalla musica che ottiene; certe sue composizioni, nei risultati, sono articolate in una forma a finestre. Alla base c'è la discontinuità spazio-temporale, ma se non si ha una concezione del tempo post-einsteiniana, l'idea della forma a finestre non si può neanche concepire. Non a caso Donatoni usa il termine "a pannello", perché i pannelli possono essere accostati.

La forma a finestre, invece è qualcosa di molto più forte, è come un cortocircuito nel punto o lungo le linee in cui due dimensioni che non possono comunicare si toccano. È un po' come se noi per istanti alternati fossimo nel I sec. a.C. continuando il nostro discorso.

È come se dicessimo: «apriamo una finestra»?

Di più, perché è una finestra spazio-temporale. Ne parlo nelle mie note di programma tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta; molto dopo, con l'avvento di Windows, il termine si è diffuso tanto che ora quando dici "forma a finestre" tutti capiscono, soprattutto chi ha a che fare con l'informatica.

In fin dei conti i nostri figli usano nella vita di tutti i giorni la forma a finestre con grande naturalezza: quando nei videogames devi fare un viaggio, hai nello schermo intero il momento che stai vivendo, mentre in un rettangolo più piccolo c'è quello che hai fatto e quello che ti resta da fare. Questo vuol dire che la stessa cosa viene vissuta relativamente: è come se fossi dentro all'attimo che vivi ma anche a grande distanza, e vedessi comunque tutto insieme. In fondo non si tratta altro che del tempo di Einstein, come quando si guarda una fotografia si ha un'interferenza tra l'immagine di un prima altrove e la contemporaneità che ci circonda.

In *Come vengono prodotti gli Incantesimi*?, oltre alla forma accrescitiva che è molto fisiologica e naturale per via del processo di accumulazione, c'è anche questa interferenza di elementi estranei. Il pezzo ha quindi una forma discontinua.

Secondo me il primo che storicamente ha questa coscienza della discontinuità spazio-temporale, in musica è Beethoven e nell'arte in generale è Michelangelo, precisamente nelle Tombe Medicee. In questo caso devo andare contro l'opinione comune dei critici secondo cui le Tombe Medicee sono un insieme di equilibrato e armonico. Personalmente ogni volta che vi sono entrato ho avuto una sensazione sgradevole, ho sempre avvertito il non-rapporto tra il mondo delle sculture e il mondo dell'architettura. Le pietre dell'architettura venivano realizzate dagli scalpellini mentre Michelangelo ha fatto le sculture: ma non si è preoccupato di rifilare la base delle sculture, per cui le statue sono appoggiate sui sarcofagi e la superficie di contatto non combacia. La curvatura della statue e quella dell'architettura sono diverse. L'impressione che danno è di essere state messe lì provvisoriamente: i due elementi si toccano ma non hanno rapporto. È questo il principio della forma a finestre.

Ho letto in un'intervista che quando ha scritto gli Incantesimi voleva far suonare insieme il flauto e il tamburo.

Sì, avevo pensato di unire il flauto e il tamburo, gli eterni compagni di un tempo, in una sola creatura. Il *tongue-ram* non l'ho inventato io; è un effetto che è apparso in partiture altrui all'incirca verso la fine degli anni Settanta e che veniva usato a colpi isolati. A me questo ha sempre dato fastidio, avendo sempre pensato che una delle critiche giuste che si potevano fare alla musica contemporanea era di usare del materiale sonoro in maniera puramente effettistica. Secondo me invece le nuove tecniche dovevano non solo diventare oggetto di indagine e studio, ma essere nobilitate.

Ecco perché a un certo punto io ho chiesto a Roberto Fabbriciani di provare a usare il *tongue-ram* in maniera ritmica e continuativa. Lui all'inizio pensava che non fosse possibile, che fosse troppo faticoso, ma poi vedemmo che poteva riuscire.

E così, anche in questo caso, arrivò il pezzo, che Roberto ha sempre suonato straordinariamente. Roberto si accorse che il *tongue-ram* si poteva fare sia inspirando che espirando, e di fatto quindi non si sentiva mai prendere il fiato. Una delle magie di questo brano è proprio quella che non si sente mai respirare, tanto che tutti i primi critici dissero che era un pezzo basato sulla percussione delle chiavi; inspirando o espirando si riesce a suonare tutto il pezzo di seguito senza sentire mai il respiro.

Quindi il compositore anticipa anche le tecniche?

In genere sì. Mi è successa la stessa cosa tanto con i pezzi per flauto che con quelli per violino, come i *Sei capricci*: Accardo non ha mai lavorato con me prima; ha avuto la musica e dopo ha messo a punto la tecnica. Secondo me dovrebbe essere sempre così, perché altrimenti la progettualità perderebbe valore.

Poi magari, lavorando insieme, le tecniche si affinano e si perfezionano?

Ah, certo, il rapporto con gli esecutori è importantissimo. In genere però, soprattutto negli ultimi anni, ho sempre avuto l'idea chiara di quello che volevo, sia con Fabbriciani che con Accardo. Quest'ultimo inizialmente mi disse che certi suoni sovracutissimi che gli chiedevo erano impossibili, ma io ero sicuro del contrario. Ad un certo punto, avendo fatto molta strada in quella direzione, sono diventato anche io esperto; facevo le mie richieste con più coscienza di quello che era possibile o no fare, e anche con più coraggio. Avevo capito che lo strumentista in genere prova e dice «no, non si può fare», perché pretende di fare subito. Non cerca e non trova.

Forse è questione di pigrizia mentale, o di paura del nuovo o di non riuscire.

Naturalmente si tratta di tutto questo; la paura inconscia ha un ruolo importante, ma l'esecutore normalmente la rigetta, la censura, vuole andare sul sicuro e quindi afferma: «no, non si può». Fin da ragazzo ho sperimentato questa risposta ad ogni tentativo di novità: «no, non si può».

Per fare un esempio, io ho usato i suoni multipli forse ancora prima di Bartolozzi scrivendo i rombi neri sovrapposti, senza prescrivere le altezze. A Palermo, nel 1963, durante una prova d'orchestra, al fagottista si stancò il labbro e involontariamente scappò fuori un suono multiplo. Io lo avevo sentito, ma quando andai da lui e gli chiesi come avesse fatto, vidi che non riusciva più a rifarlo, e soprattutto che non voleva. Ho capito col tempo che l'esecutore ha questa resistenza passiva, e col tempo ho imparato a essere più risoluto nelle richieste e a non lasciarmi scoraggiare dalle risposte negative, se sono sicuro di quello che voglio.

La resistenza passiva di cui lei parla forse è dovuta al fatto che la nuova musica richiede un approccio nuovo allo strumento, fuori dalle tecniche accademiche, e un nuovo modo di vedere.

Esattamente. È una questione psicologica e di apertura mentale, senza la quale non si può progredire in alcun modo.

Non tutti sono pronti di fronte alla prospettiva di superare dei limiti.

Certo; e non solo. C'è anche una richiesta di studio, di impegno notevole. La tec-

nica di emissione necessaria per suonare *All'aure* richiede almeno quindici giorni di preparazione. Pensi che io l'avevo già usata in orchestra, ma i risultati erano praticamente vicini a zero; però ero sicuro di quello che volevo e convinto che si potesse fare e ho insistito, stando sempre un po' a metà tra il coraggio e l'incoscienza, che sono due sentimenti in fondo abbastanza contigui.

Per ottenere dei frutti dal lavoro con gli interpreti è necessaria una collaborazione fiduciosa, e io in fondo sono stato fortunato. Una volta era più difficile, anche perché gli esecutori in grado di fare quello che chiedevo erano non più di uno o due. Magari tra i concertisti non sono aumentati, ma sicuramente tra la gente che si occupa di musica è aumentata se non altro la conoscenza, e quindi adesso possiamo discutere di questi problemi quasi retrospettivamente, mentre una volta non sarebbe stato possibile.

Trovo che i flautisti adesso siano più pronti a suonare la nuova musica, le prime esecuzioni di cinquant'anni o quarant'anni fa erano più problematiche. Il modo con cui ci si misura con il nuovo e la tecnica strumentale maturano con il tempo e quello che era difficile per le generazioni precedenti adesso diventa forse più semplice. O meglio, la difficoltà resta, ma almeno si perde un po' quel senso di mistero, di timore. Conseguentemente l'approccio può diventare più diretto, più oggettivo e quindi per fortuna trasformarsi, perché si comincia veramente a fare la musica.

A questo proposito ho notato che le nuove generazioni di interpreti si pongono nei confronti della musica nuova in modo molto più sciolto e naturale. Siamo dinanzi a uno scarto generazionale: gli interpreti storici erano spesso freddi e oggettivi, i giovani invece partono dalla conoscenza perfetta del testo per diventare interpreti. Flautisti come Manuel Zurria e Mario Caroli hanno un rapporto meraviglioso con il pubblico, e i miei pezzi nelle loro mani diventano una forza della natura. Quando Manuel suona *Venere che le grazie la fioriscono* resti a bocca aperta, assolutamente inchiodato per nove minuti; l'ho sperimentato io come pubblico, e riuscire a trasformare me in pubblico, vuol dire veramente riuscire a ottenere la magia.

Venere che le Grazie la fioriscono è il pezzo successivo a Come vengono prodotti gli Incantesimi, vero?

Sì, è del 1989 ed è un brano in cui tentavo di cambiare ancora, allargando la quantità di materia sonora impiegata e facendovi entrare un po' tutte le tecniche flautistiche che precedentemente aveva già usato l'avanguardia e che io non avevo mai impiegato, proprio perché lo facevano tutti.

Usando in un certo modo dei suoni come ad esempio i rumori di chiavi, mi proponevo non solo finalmente di sistematizzarli, ma soprattutto di nobilitarli, dal momento che prima erano effetti sparsi come granelli di pepe. *Venere* è il mio quinto pezzo per flauto solo; già dopo aver scritto la *Canzona* mi venne in mente di fare un ciclo di almeno sei pezzi.

Nello stesso anno composi *Venere* (aprile 1989), e *L'orizzonte luminoso di Aton* (agosto 1989). In quest'ultimo brano ci sono delle intuizioni secondo me meravigliose, e ricordo di averlo dato a Fabbriani dieci giorni prima del concerto in cui doveva eseguire tutti i sei pezzi.

Non accontentandomi di questi sei brani per flauto, ne ho poi composto un altro. Per *L'Orizzonte luminoso di Aton* avevo richiesto a Roberto un elenco di suoni multipli che fossero sicuri dai punti di vista dell'emissione, cioè che venissero sempre e che venissero forte; erano suoni che non avevo poi usato in *Aton* e mi era rimasto questo elenco. Allora ho provato come si può trasformare un

elenco di suoni in un pezzo e così, nel dicembre 1989, nasce pure *Fra i testi dedicati alle nubi* che, a parte l'introduzione, comincia proprio con una struttura formata da elenchi e pause alternate; in seguito, a poco a poco, gli elementi cominciano ad aggregarsi e inizia la metamorfosi. I suoni multipli su cui si basa il brano hanno la caratteristica di venire fortissimo, e ho avuto l'idea di togliere gradatamente la pressione in modo da ottenere poi le false fondamentali.

Un bravo flautista con questo pezzo di alto virtuosismo può diventare un gran mago; è un altro brano di incantesimi, proprio perché basato sul trasformarsi delle cose.

La magia, l'incantesimo, la trasformazione: un concetto quasi alchemico?

Sì, forse anche. È un pezzo di metamorfosi estremamente accelerato, proprio come il movimento di una nuvola, anche se io dico che è una nuvola con gli spigoli, perché è un pezzo... spigoloso. L'elenco di suoni si trasforma in musica e viaggia nel tempo. La prima trasformazione è in un linguaggio darmstadtiano, con l'uso delle acciaccature come in Messiaen e in Boulez. Mentre questo discorso si evolve ulteriormente, affiorano altri linguaggi paralleli e lo sviluppo generale è vario e sorprendente come quello di una nuvola.

Ho concepito questo brano come la metamorfosi della metamorfosi, cioè la metamorfosi dell'oggetto metamorfotico. Tra i miei pezzi per flauto è quello che ha più materiali sonori diversi: ci sono, mi pare, sette tipi di emissione.

In questo si differenzia dalla maggior parte delle altre sue composizioni, perché in genere la materia musicale nei suoi pezzi è molto ristretta.

Sì, è molto ristretta, ma nei *Testi* le tecniche diverse sono proprio come dei personaggi, più esattamente: come differenti strati di linguaggio, ognuno con un suo carattere. Dunque si tratta di un pezzo polifonico in cui, mentre un elemento va diradandosi, un altro ha il sopravvento. Il risultato è la metamorfosi continua, perché si passa dai suoni più complessi al «click» più infinitesimo senza rendersi conto di come ci si arrivi.

Vorrei aggiungere ancora qualcosa riguardo *L'Orizzonte luminoso di Aton* che chiude una serie ideale di sei pezzi, con un accenno di ciclicità: è l'ultimo pezzo ma in realtà è anche prima dell'inizio, cioè prima di *All'aure*. Quando finisce *Aton* comincia *All'aure*, ed è come se l'ascoltatore lo sentisse tutto dentro i polmoni del flautista. Anche ne *L'Orizzonte luminoso di Aton* si ha infatti una generazione del suono dal respiro; ci sono suoni che vengono fuori con l'espiazione, altri che vengono fuori ispirando, come certi *tongue-ram*, e il ritmo che viene fuori dalla tosse. Dalla propagazione di questo ritmo fisiologico hanno origine le articolazioni di cluster di armonici sovracuti, mentre alcuni suoni vengono emessi e riascoltati come se ci fosse un *delay* che li ripropone saltuariamente e in ritardo. È un pezzo abbastanza curioso; è strumentale, ma ha anche una dimensione tutta proiettata in avanti: è idealmente super-tecnologico. Contiene la mitologia e l'origine, perché è basato proprio su questo senso del respiro, e nello stesso tempo è molto evoluto.

Quindi il respiro si rivela come un filo conduttore che lega tutto il ciclo dell'opera per flauto, e lo stesso senso del respiro che c'è in All'aure c'è anche in Aton?

Totalmente; e anche il titolo è significativo a questo riguardo. Sa cos'è l'O-

rizzonte luminoso di Aton? L'aggettivo luminoso l'ho aggiunto io, ma l'Orizzonte di Aton era il nome della città fondata dal faraone eretico Amenophi IV, detto Echenaton; ho appreso recentemente che tutti gli edifici importanti dell'antico Egitto avevano un nome, e la designazione "orizzonte" era tradizionale. La piramide di Cheope si chiamava l'Orizzonte di Cheope, e io l'ho scoperto dopo. È straordinario vedere come a volte certe intuizioni ti danno molto più di quello che pensavi. L'Egitto è una civiltà lontana, perciò dà il senso dell'origine. Nel Mediterraneo gli Egiziani sono stati una delle prime punte di civiltà.

Nella sua musica un elemento importante è anche quello della memoria.

Sì, e però anche della tradizione.

Nel senso che la memoria e la tradizione sono indispensabili per progredire, per andare avanti?

Esattamente, e *L'Orizzonte luminoso di Aton* è proprio costruito pensando a questo; c'è anche il senso di quello che io chiamo *delay*, che è indispensabile, perché è proprio il meccanismo della memoria che funziona così, andando un po' avanti e un po' indietro.

Per chi ascolta, sentire qualcosa di già sentito, può essere rassicurante.

È vero solo in parte. Per quello che riguarda il senso, la ripetizione è ridondanza, ma allo stadio primario del linguaggio la ripetizione è essenziale. La logica si comincia a costruire quando si ha un'esperienza ripetuta: se non c'è ripetizione di una esperienza non ci può essere alcuna forma di conoscenza. L'inizio della conoscenza si ha quindi con la ripetizione e ciò combacia con la conoscenza del pezzo; io che scrivo e io che ascolto in quel momento costruisco l'universo, partendo dal grado zero che è l'inizio del pezzo stesso.

E poi c'è un ritorno ciclico?

In genere è così, scopertamente o velatamente.

La ripetizione è anche la regola fondamentale dell'incantesimo.

Certo, e questa affermazione degli etnologi è stata rifiutata dalle avanguardie storiche della musica contemporanea, da Boulez per esempio, proprio in quanto rifiutava l'espressione, l'erotic, l'irrazionale. Alcuni musicisti della cosiddetta "avanguardia" volevano bruciare le streghe come gli inquisitori. La ripetizione non si poteva, non si doveva usare perché era alla base della magia, ma in realtà è anche alla base del linguaggio, quindi in gioco c'era ben altro che la magia!

La ripetizione è alla base della conoscenza, lo ribadisco: devi avere almeno due volte un'esperienza per avere il grado minimo di conoscenza. Negando l'importanza della ripetizione si negavano la base del linguaggio e la base della conoscenza; ho sempre avuto coscienza di ciò e ho espresso molto duramente queste mie convinzioni agli inizi degli anni Settanta, ottenendo il risultato di farmi sparare addosso, e un certo isolamento teorico.

Sì, lo erano, ma a un certo punto io stavo cominciando a studiare e non potevo tacere. Non mi importava che non fossero idee allineate o populiste. Diventarono quasi un proclama della mia musica ma in fondo rappresentavano solo il bisogno di dire: «cominciamo a ragionare». La mia era la presa di posizione di un intellettuale, un uomo di cultura, che non aveva ancora la coscienza di esserlo: io mettevo per iscritto le mie idee dicendo «a mio modesto avviso».

Ricordo che la nota di programma in cui io contestavo questo principio del rifiuto della ripetizione mi fruttò una recensione da parte di Mario Messinis, in cui c'era contemporaneamente un elogio sperticato del brano, una sonata da camera, con aggettivi anche esagerati, e un epiteto, una frase che suonava più o meno così: «peccato che Sciarrino abbia una cultura meno che liceale». Sì, perché avevo parlato dell'esperienza ripetuta della conoscenza e del procedere dialettico del linguaggio, e partendo dalle origini, esemplificavo quattro tipi di relazioni, l'identico, il simile, il contrasto e l'opposto, accennando tra l'altro a implicazioni filosofiche elementari ma sfuggenti, cioè che non esiste il vero identico perché ad esempio due case uguali non sono comunque la stessa. Messinis non capì le mie argomentazioni e scrisse: «non sa neanche che la dialettica è ternaria», ignorando che filosoficamente la dialettica può essere binaria, ternaria, infinita; Hegel è una cosa ma, insomma, il meccanismo della logica è un'altra. Mi muovevo parallelamente agli studi di linguistica, che però i musicisti ignoravano del tutto, e io stesso a quello stadio non li conoscevo, per cui non avevo l'autorità di dire: «questo lo dice anche qualcun altro».

Attualmente il mio sottolineare continuamente la possibilità dell'approccio naturalistico della musica si carica di una maggiore autorevolezza, perché so che ha un parallelo in alcune correnti della linguistica straniera. Quello che dico ha un riscontro in quegli studiosi che recuperano l'idea dei modelli fraseologici universali del linguaggio. Alcuni meccanismi basilari dei linguaggi più lontani comunque sono comuni; addirittura comuni tra gli uomini e gli animali, e anche tra gli animali più diversi tra loro. Ci sono studiosi che hanno fatto scoperte interessantissime per noi musicisti attraverso l'osservazione del canto degli uccelli. Io ho affermato con forza le mie idee, il che mi ha naturalmente procurato molti detrattori, dal momento che è facile fare l'equazione: «naturalismo = imitazione della realtà». Ma come? Ciò non ha senso, la realtà non la imiti, ne fai una stilizzazione. Cioè ognuno «parla» la realtà.

Questo in molti ambienti musicali purtroppo non è chiaro. Insomma, come è possibile che un pezzo ti possa lasciare del tutto indifferente o debba essere veramente separato dal mondo in cui noi viviamo? Non è possibile pensare questo, vuol dire tagliarsi le gambe, la testa, tutto... Come si fa a pensare alla musica come a un qualcosa staccato dal mondo? Non è pensabile che non ci sia un collegamento, siamo noi sclerotici che non lo troviamo; e non è detto che lo dobbiamo trovare, ma chiudersi con il catenaccio in una posizione ufficiale non ti fa progredire.

In fondo è proprio a causa di questo catenaccio che la musica non si diffonde, perché da una parte alcuni musicisti dicono che la musica non vuole dire niente, dall'altra c'è un atteggiamento tecnicistico per cui se il pubblico non sa la musica, non la capisce. Questo vuol dire limitare il pubblico dei fruitori e la portata estetica della musica: eppure nessuno di noi pretende di andare a vedere una mostra di Picasso solo se sa dipingere, anzi... Picasso ha valore per tutti perché il linguaggio artistico ha valore per tutti.

La sua quindi è anche una rivendicazione del linguaggio universale dell'arte?

Non diciamo universale, ma comunque è un linguaggio fatto per chiunque, non solo per gli addetti ai lavori, anzi proprio il contrario.

Purtroppo spesso per la musica i peggiori detrattori sono i musicisti.

È vero! Sono i peggiori ascoltatori. La norma vuole che i musicisti non vadano a sentire i concerti e parlino male della musica contemporanea.

Ora dovremmo parlare di *Addio case del vento*, del 1993. Nasce in maniera molto semplice, su richiesta di un brano che citasse Mahler, perché doveva era destinato al Festival Mahler di Tokyo. Anche in questo caso volevo fare un pezzo per contrasto: avendo composto sette grandi pezzi, pensai che il successivo dovesse avere proporzioni diverse, e suoni un po' differenti, la nascita dei quali fosse progressiva. Un brano cosmogonico quindi, anche se molto breve, e con un qualcosa di duramente giapponese, dal carattere un po' tagliente e i gesti stilizzati del teatro Nôh.

Il titolo è legato all'infanzia di Roberto Fabbriciani, alcune storie in cui raccontava dei casolari spersi nelle montagne dell'Appennino dove vivevano i suoi nonni mi avevano suggestionato. Questi casolari possedevano nomi molto evocativi: Ca' del vento, Ca' de pechetto (del peccato)... Trovavo anche affascinante che l'influenza linguistica di Venezia fosse risalita così all'interno della penisola.

Nel 1999 arriva poi *L'orologio di Bergson*, di cui parlavamo all'inizio della nostra conversazione e su cui vorrei aggiungere ancora qualcosa. È un pezzo che si basa sul ricorrere periodico di un colpo; si formano così degli spazi ripetuti al cui interno compaiono altri elementi sonori che hanno una loro direzionalità, che può essere cioè da sinistra a destra o viceversa. Questi elementi sonori infatti possono avere una velocità superiore o inferiore al periodo degli stacchi. Quindi se avanza da sinistra a destra, l'oggetto sonoro è più veloce del periodo. Se l'oggetto passa da destra a sinistra viene letto al contrario, perché compare dall'ultima nota e scompare con la prima. Se invece entra in direzione opposta al tempo, quindi con periodicità più veloce, tale da raggiungere le scansioni del periodo, entra nelle finestre di tempo dalla testa ed esce dalla coda, però andando in direzione contraria al tempo. Usando questa scoperta con un testo, con parole cantate, ottieni un risultato evidente e impressionante, perché tu senti quello che devi sentire ma non lo capisci. Anche se le sillabe sono sempre quelle, siccome la direzionalità cambia, il linguaggio diventa assolutamente misterioso, eppure il testo non cambia, cambia solo la direzione di lettura.

Il testo usato in *Cantare con silenzio* è molto semplice e si riferisce all'esperimento che faceva Bergson prima di cominciare una lezione. Prendeva un bicchiere con l'acqua, vi metteva un cucchiaino di zucchero e diceva: «bisogna aspettare che lo zucchero si scioglia»; ed è questa la frase che ho usato. Il risultato è incredibile, ti fa sentire le frasi al rovescio. Il pezzo per flauto solo è stato scritto prima di quello con le parole, per cui questa scoperta formale è stata costruita prima con gli oggetti sonori e subito dopo con il testo, ma il principio usato è lo stesso. Ho avuto questa intuizione, l'ho subito realizzata e poi l'ho sentita poche settimane dopo, perché il pezzo ha fatto un po' di tournée, e devo dire che l'effetto è sconvolgente. Credo che sia una delle cose più straordinarie che ho scritto.

Può dirmi ancora qualcosa sull'altro brano cui accennava per flauto ed amplificazione elettronica?

Non l'ho ancora finito anche se è a uno stadio molto avanzato; mi manca poco, però ne parleremo in un'altra occasione, spero.

La sua musica è permeata dal silenzio, e spesso i suoni sono al limite dell'udibilità. Qual è per lei l'importanza del silenzio? Ha anche l'intento di mettere alla prova l'ascoltatore?

Anche. Determina un clima di attenzione tale che l'ascoltatore sente più di prima proprio perché gli eventi, in certi punti strategici della composizione, sfiorano il limite del percepibile. L'esecutore talvolta vorrebbe suonare più forte pensando di fare sentire meglio; invece quando si abbandona al silenzio, l'ascolto diviene assai più intenso, con una capacità di nitidezza incredibile, che normalmente non possediamo.

Credo che in questi pezzi ci sia un po' incorporata la possibilità di esercitare le facoltà della percezione; in questo modo l'ascoltatore viene non solo aiutato a sentire il pezzo, ma a sentire il mondo in modo diverso.

Si potrebbe parlare di una sorta di ecologia dell'ascolto.

Sì, la pulizia dell'orecchio è fondamentale: senza di essa non si riesce ad ascoltare nessun pezzo. Per la musica antica è più facile perché ci risulta familiare e non la rifiutiamo, ci entra comunque nelle orecchie; c'è invece un rifiuto istintivo della musica nuova, per cui è necessario fare questa operazione di rilassamento, di apertura della mente e di pulizia dell'orecchio.

In un certo senso connessa al ruolo del silenzio, nella sua musica c'è anche l'attenzione peculiare al suono nel suo momento germinale.

Sì, è vero, al suono che nasce. È un'attenzione che è sempre stata connaturata in me, su cui ho poi riflettuto, teorizzato, ma che nasce proprio in maniera istintiva. Sono io così, sento più degli altri, con più attenzione, con più emozione, e questo si trasmetterebbe automaticamente in quello che scrivo anche se non volessi.

Ultimamente, per debito di amicizia, ho fatto una trascrizione di *Sophisticated Lady* per big band. Non l'ho ancora ascoltata ma chi l'ha provata e diretta mi ha detto che sembra un mio pezzo. Io ho fatto, su queste note di una melodia che resta riconoscibile, un'operazione di riduzione ai minimi termini e di potenziamento del contrasto tra pieno e vuoto. Avevo già trascritto altre volte questa canzone, ma in questo caso, avendo la big band, che è una formazione ormai popolare, un po' assimilabile alla fisarmonica o alla chitarra, non volendola impiegare come uno strumento popolare, ho usato delle precauzioni e quindi me la sono reinventata. Quello che è venuto fuori è il "suono silenzioso" e il potenziamento dell'attenzione dell'ascolto.

Nel concetto di "suono silenzioso" c'è forse anche l'intenzione di ricreare una nuova dimensione spaziale-temporale?

Sì e no. Più che altro si tratta della rivelazione del meccanismo dell'ascolto puro e semplice che, prima ancora che acustico, è un fatto psicologico: bisogna essere coscienti che se non c'è qualcuno che ascolta il suono non esiste.

Allora, su cosa lavora il compositore? Prima di tutto sulla percezione di chi

ascolta. Nella mia musica c'è uno spostamento dall'attenzione dal mondo oggettivo del testo, del linguaggio, a ciò che arriva all'ascoltatore e a come egli lo percepisce. È questo il meccanismo fondamentale al fine di comprendere quello che faccio. Per quel che riguarda il silenzio e tutto ciò che rende più sottile l'ascolto, credo che la mia musica consenta un enorme affinamento della sensibilità uditiva.

Proprio in questi giorni sto scrivendo una nota di programma in cui racconto l'esperienza di una mia amica, eccezionale organizzatrice musicale, che si era riservata di ascoltare delle cassette di miei pezzi fuori orario di lavoro. Durante il week-end parte e si mette ad ascoltare con il walkman. E si rende conto che la cuffia non riesce a isolarla come accade per le altre musiche. I suoni prodotti intorno, anche se deboli, interferiscono, e questo accade perché non c'è una vera differenza tra i suoni che uso io e quelli del mondo che ci circonda.

Cage viene visto come il maestro del silenzio, però i suoni che lui usa sono già più nobili di quelli della realtà; i miei suoni, invece, hanno delle caratteristiche che li fanno confondere con quelli naturali. La mia amica non è riuscita ad ascoltare niente, con enorme frustrazione, e ha dovuto smettere. Grazie a questa esperienza lei ora ha coscienza più di altri della perfetta adesione tra il mondo reale e il mondo del silenzio. Quando ascolti un mio pezzo in una sala da concerto improvvisamente senti i suoni esterni, suoni che magari non hai mai sentito in quella sala, perché ascolti di più.

E poi c'è dell'altro: ho notato che in corrispondenza di certi punti nodali di una composizione, quando la situazione o è tesa al massimo, e c'è bisogno di sdrammatizzare, oppure si è arrivati a un punto in cui giunge una svolta risolutiva, nell'uditorio, quasi parallelamente, si ode un colpo di tosse.

Quando viene eseguito *L'Orizzonte luminoso di Aton*, in cui ad un certo punto il flautista deve produrre dei colpi di tosse dentro il flauto, quasi sempre, un istante prima, c'è qualcuno che tossisce, soprattutto se ha problemi respiratori o prova una qualche emozione da dissimulare. La respirazione del pezzo condiziona la respirazione di chi lo ascolta. La prima volta che una mia cara amica con l'enfisema polmonare – e proprio sapendo della sua malattia le ho prestato molta attenzione – ha ascoltato *Aton*, quasi insieme a Roberto ha iniziato a tossire; era dispiaciuta e dopo si è scusata molto, ma per me non è stato un problema, anzi, l'ho considerato fisiologico e mi ha dato una conferma perfetta.

Quindi la fisiologia del pezzo corrisponde alla fisiologia naturale del respiro?

Sì, esattamente. Naturalmente è qualcosa di voluto, di calcolato, però sono calcoli totalmente intuitivi, empirici, relativi ai differenti contesti; non c'è numero precostituito o sezione aurea che ti possa dire dove tu debba inserire un elemento o un altro. Sono queste le scelte responsabili del compositore.

C'è in qualcuna delle sue composizioni un uso simbolico dei numeri?

Io uso molto i numeri: le proporzioni sono tutte numeri. Essendo un compositore noto per la perfezione formale, è chiaro che io lavoro sui numeri, anche se non ne faccio alcun terrorismo pseudo-scientifico. Più precisamente lavoro sulla misurazione degli elementi della realtà fisica, sulla geometria più che sull'aritmetica, e sulla relatività delle prospettive. La geometria è la base della forma percepibile.

Non ho mai usato la serializzazione per i parametri separati, ma la uso con il ricorrere delle figure: perciò uso la serialità in modo non ortodosso ma per me

più importante, perché agisco su quello che sentiamo. Ciò che maggiormente mi interessa è che la progettualità della composizione non dipenda da un preordinamento, perché l'ordinamento viene fatto in base alle caratteristiche del lavoro nel dispiegarsi delle sue varie sezioni.

Per questo motivo ho sempre scritto attraverso diagrammi, grafici di genere diverso, a seconda di quello che mi serve: ciò mi consente un controllo e una progettazione della forma estremamente elaborati e moderni. Insomma sono in grado di dominare tutto il pezzo in un piccolo spazio e di avere un controllo di tutte le sue proporzioni, sia degli elementi voluti che quelli non voluti o non razionalizzabili.

Questo metodo le consente di verificare all'ascolto la progettualità che sta dietro una composizione?

Sì, e a conferma di ciò vorrei citare un tentativo molto interessante, un'analisi proprio di *Come vengono prodotti gli incantesimi?* fatta da Marco Ligabue e Francesco Giomi. Essi non partono dalla partitura, ma dall'ascolto, che viene tradotto in grafico. La loro grafizzazione del pezzo ha portato in pratica quasi esattamente al diagramma iniziale. È un approccio estremamente significativo, perché completamente al di fuori da quelli che sono i canoni ufficiali o anche accademici dell'analisi, ma in qualche modo più pertinente di altri strumenti all'opera che analizza.

Quindi secondo lei un'analisi descrittiva "a posteriori", che non parte dal testo scritto ma che è basata sull'ascolto, o che comunque parte dalla descrizione, è più intelligente di un'analisi che si riconduce a leggi preesistenti?

Sì, io trovo che sia anche più aggiornata.

L'analisi compiuta da Giomi e Ligabue, che sono musicisti elettronici, è analoga a quella di tipo descrittivo che si usa come primo approccio macrostrutturale a componimenti elettroacustici. A questo proposito, qual è il suo rapporto con la musica elettronica?

Io ho lavorato molto con la musica elettronica pur non avendone realizzata tanta. Nel nuovo pezzo per flauto uso solo l'amplificazione, invece in *Cantare con silenzio* ho usato il flauto con un *live* molto particolare: il suono del flauto suscita la risonanza su strumenti a percussione che non vengono mai percossi. Tale risonanza viene elaborata in tempo reale e ridiffusa, creando un ambiente artificiale intermittente con l'acustica della sala.

Sono stati necessari anni di sperimentazione per realizzare qualcosa di apparentemente molto semplice: ho cominciato nel 1995-96 con Alvisè Vidolin e Nicola Bernardini a "Tempo-Reale". Dopo un'interruzione ho ripreso con Vidolin e Mario Caroli gli esperimenti a Padova, e si è precisato quale strada percorrere. Una volta fatto questo, l'esperienza ha cominciato a dare i suoi frutti e il pezzo ha iniziato a funzionare. C'è voluto parecchio tempo.

Sembra un'idea banale, invece produce una particolare vivezza e ricchezza di suono straordinaria, consente una grande manovrabilità ed è svincolata dai soliti modi di fare live-electronic. Attraverso la memorizzazione, il ritardo non approda ad alcun ritorno, bensì allo spazio alternativo suscitato dal suono del flauto.

Prima di concludere, vorrei chiederle ancora di parlarle di La perfezione di uno

spirito sottile, *che, pur non essendo un brano per flauto solo, mi sembra estremamente pertinente al tema del mito e del magico.*

Sì, ha ragione, è una composizione strettamente legata al mondo del mito. È per flauto e voce, ed è stata composta per essere eseguita a Pantelleria accompagnata da un volo di aquiloni carichi di campanelle. Ne ho già accennato prima, perché è stata composta nello stesso anno di *Come vengono prodotti gli incantesimi?* e della *Canzona di ringraziamento*, il 1985. Il testo musicato è quello delle lamine orfiche che lo stesso Nono in parte ha utilizzato in *Das atemde Klarsein*. Io l'ho messo in musica senza sapere che Nono l'avesse già usato, e il primo ad accorgersene non sono stato io, ma Paolo Petazzi. Nono ne adoperava solo un frammento, fra i collage di testi antichi di Massimo Cacciari, che ne ha scritto il testo dove sono utilizzate, a volte, parole singole. La cosa curiosa è che *La perfezione di uno spirito sottile* sia dedicato a Nono.

La dedica è arrivata dopo aver scoperto di aver usato in parte lo stesso testo?

No. L'ho dedicato a Nono nel 1985 perché il brano mi sembrava una domanda e una risposta a certi problemi che anch'egli sentiva. È un pezzo rituale, funebre, perché associato ad un'idea di rimpianto, di perdita della terra. L'inquinamento sta veramente raggiungendo limiti inaccettabili. Io però questo lo accetto: come accetto la vita accetto la morte. Era l'anno prima di Cernobyl. Avevo scritto a Nono una lettera che non ho mai inviato, perché non volevo allarmarlo, dato il suo stato di salute.

Quando poi ho immaginato il pezzo, l'ho voluto semplicemente definire rituale di seppellimento – e ciò combaciava con la scelta di un testo orfico – da effettuarsi in luoghi deserti, dove l'assenza umana si percepisce. Perciò il pezzo era legato agli aquiloni, al vento. Il testo è il promemoria che veniva inciso su una laminetta che accompagnava il defunto perché si ricordasse cosa doveva dire al guardiano delle fonti. «Ardo di sete e muoio» dice l'anima, allora il guardiano risponde: «ma bevi alla fonte a destra del cipresso». I personaggi non sono dichiarati e se non lo capisci, il testo, bellissimo, risulta misterioso.

Sa perché la fonte a destra del cipresso? Perché le fonti sono due: una è la memoria, l'altra è l'oblio. Mnemosyne, che è la madre di tutte le muse, per gli antichi è la base della cultura, l'oblio invece rappresenta la perdita totale, la dispersione. Esattamente il contrario dei buddhisti! Il meccanismo su cui si fonda la nostra cultura è quello della memoria. Le muse, tutte e nove, sono figlie di Mnemosyne. Quindi è necessario bere alla fonte della memoria per poter anche affinare la coscienza. Non puoi avere coscienza se non ricordi in cosa ti sei incarnato. Tutti questi concetti sono legati all'orfismo e al pitagorismo.

Il testo continua: «chi sei e donde vieni?». «Della terra sono figlio e del cielo stellante»; io ho tradotto “stellante” anziché stellato.

Ancora una volta, in un brano così legato alla ritualità e al mito ha usato il flauto: perché?

Ho adoperato il flauto perché questa è una trenodia. Nella partitura a stampa c'è un lungo testo di presentazione dove tutto è spiegato in maniera non più tanto velata: con il passare degli anni ho espresso il mio pensiero sempre più chiaramente.

Ritorna il problema della cosmogonia: posso io con il flauto costruire un universo? Ne *La perfezione di uno spirito sottile* c'è anche l'idea di creare una composizione in modo, in apparenza, estremamente sproporzionata per quanto riguarda il rapporto tra durata e numero degli esecutori: gli esecutori sono soltanto due e il pezzo dura circa quaranta minuti.

Anche gli elementi compositivi sono pochi.

Sì, c'è una materia sonora a tratti rarefatta, però tesa. Ascoltando il pezzo si perde il concetto di tempo, ma non solo; c'è il senso dell'incantamento, della persistenza, ovvero quel genere di ripetizione che fa perdere l'orizzonte percettivo. Allora gli intervalli suonano nuovi. Per la voce è difficile intonare certi intervalli, il brano è lungo, e al suo interno il temperato entra in gioco insieme con il non-temperato.

All'ascolto anche il tempo sembra che fluisca in altro modo, e le voci dei due protagonisti si mescolano per il timbro e per il modo di emettere i suoni, tanto che a volte è difficile distinguerle.

Sì, in particolare in quell'elemento "semitono" che è l'elemento più piccolo da cui parte il lamento, la trenodia. La voce e il flauto si rispondono, è vero, lei è una musicista e per questo trova gli elementi di collegamento; ma se prova per un attimo a dimenticarsi tutto, scoprirà che il pezzo in realtà proclama l'eterogeneità.

Il flauto gravita sempre intorno alla voce senza però combaciare con essa, tranne che per l'elemento iniziale, che è determinante. Nel finale il flauto diventa come un animale gigantesco che grida: e mette veramente paura. A Pantelleria è stato molto bello perché l'acustica era straordinaria. Gli aquiloni non sono mai volati in tempo perché il posto scelto dagli organizzatori non era adatto allo scopo, ma per la musica era magnifico; c'era una montagna che rimandava indietro l'eco della voce in un modo che nessun *live*, nessuna elettronica avrebbe potuto fare. Tutte le note suonate ritornavano come accordo... Era qualcosa di incredibile, veramente bellissimo. Eravamo davanti a un lago di acque radioattive, che si chiama Specchio di Venere, oltre il quale c'era una montagna. Io mandavo con le casse il suono della voce sulla montagna ed esso ritornava indietro. Quello del flauto era più nitido, perché lo facevo echeggiare in una conca di rocce vicine, piuttosto raccolta. C'erano piani sonori differenti: era stupendo, irripetibile, forse bisognerebbe andare lì per registrarlo.

La parte finale del flauto, così concitata, ha delle somiglianze con la parte finale di Come vengono prodotti gli incantesimi?

Secondo me sa a che cosa somiglia? A *Lohengrin*, quando misteriosi animali notturni emettono dei versi aggressivi. Non capisci se ridono o piangono, proprio come il grido spaventoso dell'animale notturno.

Lei dice gli *Incantesimi*, mi faccia pensare... il materiale è forse simile, ma negli *Incantesimi* tutto si muove in maniera fortemente ascendente, qui invece tutto scende. Soprattutto *Hermes* nella zona centrale presenta degli elementi somiglianti, però usati in un modo differente. Il violento ribattuto discendente invece è del tutto nuovo, viene usato lì per la prima volta.

La M. - È forse il tempo della penitenza?

Il M. - Parlate con chi sta nel letto

La M. - Chi è nel letto?

Il M. - Chi troppo amaste

La M. - Fra me e questo letto sta di mezzo la morte

Il M. - Animo, aprite il cortinaggio

La M. - Non mi perdonaste?

Il M. - Sì, per allora

La M. - Volete ch'io mora?

Il M. - Specchiatevi nel letto

La M. - Vi è uno specchio?

Il M. - Più vero d'ogni vetro

La M. - Vorrei scoprirla, ma non oso

Il M. - Cosaste altre volte

La M. - Infausti ricordi

Il M. - Memorie vivissime

La M. - Ah, vive per dar'altrui la morte!

Il M. - Coraggio, Duchessa

La M. - Non ne ho più, ché mi è morto nel petto

Il M. - V'aiuto io, Specchiatevi, non è un bel spettacolo?

La M. - Si gelano parole tra le labbra

Il M. - Non dite nulla all'ospite?

La M. - Si raggruma la sentenza

Il M. - È vostra questa spina, io voglio pungervi

La M. - Lacerate dunque l'altra immagine

Il M. - Uscite o voi calici

La M. - Ah che divisò segnarmi tra due sogni

Note dell'autore

Luci mie traditrici

Una voce dietro il sipario. La bellezza antica si disfa: ritornerà, la stessa musica, ogni volta mostrando su di sé le ferite del tempo. Viene così a scandire una vicenda che non ha raccontato.

Poco succede, quasi niente. Ma ogni azione lascia un'eco infinita. E dunque le sfumature, i sottintesi, le contraddizioni si moltiplicano, deviano. Il prima e il dopo, il pieno e il vuoto. Il silenzio opaco dove le domande si confondono con le domande, le risposte con le risposte.

Ecco uno spazio sontuoso per la seduzione. Perfino la morte seduce. L'alternanza di lunghi pannelli dovrebbe dare respiro. Chiudersi e aprirsi alla luce, degli occhi e dell'orecchio: eppure il compiersi del cerchio, lentamente, toglie il fiato.

Oggi che la scena è affollata da tanti ibridi, si profila questa, un'opera nel pieno senso del termine.

Essa non torna indietro, a modelli preesistenti, né si sporca di retorica a buon prezzo. La sua forza risiede nell'espressione del canto, nella creazione di uno stile vocale. Uno stile di nuovo inventato.

Normalmente gli strumenti offrono la base. Qui il centro sono le voci e intorno ruotano gli altri suoni. Costellazioni lacerate, materializzano flussi di coscienza. Quasi pare di sentire ciò che i personaggi sentono intorno a sé.

Anche gli spettatori sanno ciò che succederà, conoscono l'inevitabile. Ritrovano il non luogo magico del rappresentare, l'immedesimazione che porta noi fuori di noi. Stando fra il pubblico si prova un'emozione che sembrava impossibile e scomparsa.

Non sappiamo come e se *Luci mie traditrici* avrà un seguito. Ci troviamo però in una condizione privilegiata, quella di chi assiste a una rinascita della tragedia in musica.

Morte di Borromini

[Il testo di riferimento dell'opera, che viene letto durante l'esecuzione, è l'accurata relazione sul ferimento autoinfertosi da Borromini il 2 agosto 1667 con una spada, ferimento che ne avrebbe causato la morte.]

Queste parole sono state raccolte dal medico presso un suicida agonizzante. Borromini le ha dettate, l'architetto. Come può venire in mente di mettere in musica simile documento?

La condizione dell'artista chiama la solitudine. E una grande forza morale gli occorre per attraversare il quotidiano e vivere l'inquietudine che gli è propria. L'inquietudine del nuovo. Per quanto possa desiderarlo, l'artista non è votato al

successo. Il consenso non misura la sua grandezza, bensì la fortuna di una immagine e il gusto della società. Ogni vero artista racchiude un visionario, e ciò lo fa diverso: non si è artisti per i vicini di casa.

Se Borromini oggi appare indiscusso, è stato in vita e fino a pochi anni addietro incompreso e disprezzato con accanimento senza pari nella storia. L'intransigenza delle sue scelte, o, se vogliamo, l'ossessione della sua linea curva, non era per lusingare la fortuna.

Borromini non aveva un pubblico, né lo cercava. Perché "la folla è menzogna" (Kierkegaard). Timido, usciva sempre con lo stesso vestito spagnolo fuori moda. Lo notarono tutti.

Una mattina, una finestra beffarda. Chiusa: ma all'esterno scoppia di luce. Proprio mentre dentro gli viene negato il lume.

Il testamento che non può scrivere significa l'estremo impedimento alla sua volontà. Nessuno più lo ascolta.

Sete di luce la mente ottenebrata. Saul. Aiace. Rabbia, furore – e cosa si dirà? Catone. I guerrieri latini. Ecco, un'aspirazione infantile all'eroismo tutti li compendia in un gesto – una precipitazione infelice lo compie. L'illusione di compiere, lo compie.

Alcune opere, pure, rimasero sospese. Quanto Borromini amava Michelangelo! Ma queste opere non guardano al "non finito". Sono lì, confuse, in una trascuratezza malata. Cantieri abbandonati. Tale debolezza getta un'ombra sui sogni fatti pietra. E un'ombra, una volta era comparsa. Durante i lavori a San Giovanni, uno sconosciuto viene sorpreso mentre rovina le sculture. Borromini lascia che gli operai s'accaniscano finché non soccombe sotto i loro colpi. Difficile dimenticare.

La sua intransigenza si sgretolava. Trattando le sue opere come lui si sentiva trattato dal mondo, Borromini soccombe: solo il suicidio potrà spezzare il riserbo, trasformarsi in appello, mostrare quanta era la sofferenza.

E il documento ci guida allo spasimo, al rischio, all'istante che insidia ogni artista, per quanto sommo. Alla fantasia, contigua è la follia. Un cuore fiammeggiante, trafitto per indicare le ore. Così progettava l'orologio della torre dei Filippini.

Borromini aveva altre volte pensato al suicidio, lo aveva covato? In quegli anni Poussin, a Roma, raffigurò la morte di Catone. Se a Borromini era capitato sotto gli occhi il disegno, certo non poteva saper quale orrore stava fissando, e con quale precisione.

Può l'angoscia spazzando ogni limite colmare l'infinita distanza fra un'idea e l'atto irreparabile. Una improvvisa oscurità dove si dissipa in pura perdita la richiesta forse patetica, adolescente, d'amore.

Ci si uccide *rivolti a qualcuno*. Allora bisogna affrontare lo sguardo dei vecchi genitori. Spesso il suicida non ha, paradossalmente, alcun desiderio di morire. Comunque egli giunge a conclusioni disperate su ciò che la vita può riservargli. È questa "logica" dell'atto, il caso di Borromini? Difficile stabilire in che misura chi si è ucciso nutrisse la volontà di farlo o la speranza di essere salvato.

Dopo il gesto sembra tolto quel peso a cui si affioca la sua arte, talvolta. Via per sempre anche il vestito alla spagnola. Penetrato nella notte, poi nelle tenebre della pazzia, ritrova la vista ma sapendosi, in cambio, visto nella luce del mattino e nella punta acuminata della spada.

La sua spada è a doppio senso: entra ed esce. I suicidi non hanno accesso alla luce. La cercano e la rifiutano insieme. La sciagura, l'errore sta nel sot-

trarsi alla luce. Col ritorno doloroso della coscienza, lo stato opposto all'assoluto smarrimento, Borromini ha invece conosciuto il sapere: il sapere della vita e della morte.

Lo scritto colpisce per lucidità di mente e ispira a noi quella comprensione che i malinconici non sempre ottengono dai familiari. Vi abbiamo colto qualcosa di paradigmatico per lo stesso processo creativo. Qualcosa che vale per tutti gli artisti e tuttavia non è generico; non è generico un sigillo di sangue – come lo accoglie la musica?

Esso resta un documento, né più né meno, e pretende di essere assunto dramaticamente, non rappresentato. Nessuna descrizione dunque. La musica non descrive. Vuole indagare le forme della percezione, il senso e la follia: il contorno dell'uno sempre ritaglia una forma bianca nell'altra. Delineare la follia, che alla musica è concesso dal mito (e le era proprio) qui scaturisce sulla scia di un'esperienza doppiamente eccezionale, vissuta da un artista.

A volte pare di aver fatto un sogno. Ricostruirne la trama ci lascia insoddisfatti, stentiamo a riconoscerlo, nel ricordo che pure conserviamo, al punto da dubitare della sua identità.

A volte seguiamo minuscole tracce, o vaghiamo a tentoni, dietro una sorta di impulso, di desiderio dell'ancora inesistente, come il cacciatore la preda. Ma a volte balena la certezza di ciò che dobbiamo compiere e il come.

Cosa è dunque l'essere sostenuti nell'intimo, quando la realtà del sogno finalmente raggiunta ci sconcerta? Mentre lo realizziamo non è che si sgravi della sua fatica o delle scelte. Anzi. Una lama troppo affilata ci ha ferito la mano. La maggiore chiarezza ci rende più esigenti.

Come un movimento respiratorio interno al suono, e talvolta l'ansimare esplicito di un moribondo. Immaginiamo alcuni elementi della realtà sonora esterna e interna, il respiro, la voce che detta, le campane delle ore, il risvegliarsi al proprio russare, così concreto. Il silenzio stesso preme sulle orecchie.

Gli uccelli cantavano già quando si sprofondò nuovamente nel sonno, intrecciato a laghi di coscienza dentro al suono-orizzonte. Anch'esso si piega, precipita, dentro al suono-silenzio.

Instabilità dimensionale. Qualcosa si era generato sulla linea sfavillante. Melodie gregoriane? Come sotto grandi volte articolate percepire solo le onde del canto, senza le voci che un tempo le hanno prodotte. Alla deformazione temporale corrisponde un'apertura dello spazio: voliera di angeli, l'impressione di una "falsa normalità".

Ora la musica configura lo spazio in cui la tragedia ha luogo: le frange della notte, i suoni ingranditi dall'insonnia fino a lacerare la mente, i fenomeni di una stanza buia che tutti abbiamo conosciuto. L'ossessione di un motivetto intride le lenzuola. Si era insinuata. Si attorciglia. *La Follia di Spagna.*

La percezione della realtà sonora, ormai distaccata, perde del tutto il senso delle proporzioni, il pulsare forma punte dentro al suono-silenzio (l'eco, prima, di un rintocco nel vuoto) e sono grappoli di campane dentro al suono, e premono, vogliono uscirne. Ogni cosa, *la stessa cosa* sentiamo minuscola, e gigantesca nell'istante vicino. Gli oggetti cattivi hanno fatto la loro comparsa, gli oggetti cattivi invadono, sono diventati mondo. Non c'è più differenza, non c'è più tempo, non più un dentro e un fuori: il dentro è il fuori.

Lohengrin, un fanciullo che rifiuta di crescere

Il volgere del secolo passato ci consegnò, per mano di Laforgue, una piccola costellazione di *Allegorie leggendarie*. Erano parafrasi beffarde, originali, talvolta, di emblemi e figure della nostra cultura, scritte ai margini di una brevissima esistenza. Paiono trasporre l'iconografia dei simbolisti, quasi attraverso un'allucinazione leggessimo pitture di Böcklin, Moreau, incisioni di Klinger.

Alcune lacerano non decisamente la non perfetta metafora, e il sogno sfiorisce nella quotidianità: con trepida intuizione messa in serbo per noi, la fantasmagoria wagneriana trascorre in signorili villeggiature liberty. Fra struggimento e ripulsa per la società, l'atteggiamento di Laforgue è affatto provocatorio, forse di un'età troppo acerba. Ma non ingenuo, e snuda un'introspezione vivida. E dove la stizza adolescente calca il rovesciamento dei miti, ivi si prefigurano itinerari cari alle avanguardie del Novecento, un disvelarsi al senso ulteriore.

Lohengrin fils de Parsifal: ovvero l'angoscia di un rapporto impossibile – di una inaccessibile purezza, vissuta attraverso i sensi della colpa. Un tema ricorrente, per Laforgue, tutto sommerso nell'ossessione del bianco e della luna.

... Effimero il candore del lenzuolo – sudato territorio dei sensi, della malattia che lo tinge, pianura dove cavalca la morte... L'orrore di chi si sente specchio ed assenza, inchioda l'artista moderno alla sua sorte: Eco riflette e non trattiene, come l'occhio che non può *vedersi*.

Il racconto si articola in due metà. Eccone lo schema. Plenilunio sulla riva del mare. Un rito corale intensamente onirico accusa Elsa, vestale della luna, di essere impura. Ma giunge a salvarla il cavaliere sul cigno, prima veduto in sogno. Campane. La seconda parte lungo i giardini costieri, sotto la luna piena – quindi tra le vuote stanze della villa nuziale, che il Ministero dei Culti cedeva gratis agli sposi novelli. Non solo l'occasionalità, lo squallore del luogo, bensì qualcosa di capriccioso e immaturo in entrambi, fa scivolare nel nulla, inesorabilmente, la notte d'amore. E quando Elsa avrà mostrato la femminilità del desiderio (e insieme le sue pretese di ragazza un po' viziata e perbene) Lohengrin la disprezza, e regredisce nell'efebia. Stretto infine con moto di infantile disperazione, ecco il cuscino mutarsi in cigno. Sulla cui groppa, dalla finestra, Lohengrin vola verso la luna.

Perché un'azione invisibile?

Troppo spesso l'invenzione musicale ricerca sulla scena la propria ragion d'essere. Si dimentica che forza di un linguaggio è la sua stessa capacità di rappresentazione: suscitare pure illusioni.

Non è semplicemente unendo la musica al visibile che scocchi la magia del teatro. Anzi la loro mescolanza reale distrae (com'è quando un fatto della vita, il più minuscolo, attraversa la nostra attenzione).

Persino nel vecchio melodramma non si è trascinati tanto dalla comprensione di ciò che avviene sul palcoscenico. Emoziona e ci prende invece una drammaticità intrinseca alla musica, assai generica certo, ma quanto immediata!

Evocare lo spazio interiore vuol essere epigrafe al nuovo *Lohengrin*. Per ottenerlo, la vicenda musicale è tessuta dentro gli occhi folli di Elsa, fragile vittima che un tripudio di campane ha ormai assordato. La musica senza in nulla perdere le proprie dignità trova modo di trasformarsi nelle cose che Elsa vede, per renderci partecipi. Dall'interno mimerà il suo dramma il prolungarsi della memoria, la

formazione degli echi mentali. Suo è il continuo ritorno della notte su se stessa, il cadere di una veglia sull'altra: la notte sarà per noi, per Elsa, infinita.

L'attesa di Elsa si nega a qualsiasi sbocco. Lievi oscillazioni fra immaginazione e realtà. Solo un progressivo scoprirsi ai nostri occhi del suo male. Che la tormenta? È malata di irrealtà. Elsa si identifica nelle cose, nella notte, nei suoni della notte, e non potremo più discernere se essi siano veri, o quale barlume sia rimasto nel fondo dei suoi occhi.

La successione logica degli eventi viene invertita: la notte di nozze (scena I e II) precede l'attesa di Lohengrin (scena III e IV). Questo salto accresce l'incertezza: o il cavaliere ha già abbandonato Elsa, o non l'ha ancora liberata (giungerà mai?). L'altra delle due eventualità diviene automaticamente flashback, oppure suggestione (*Schwärmerisch*, ci sovviene, l'aveva definita Wagner).

La solista, attrice, assume qui su di sé tutte le funzioni centrali del rappresentare: dalla musica al testo – ingloba e personaggi e scena, in un unico ruolo. Presupposto di una composizione di tal genere è concepire *la voce, il corpo come universo*. E il moto introspettivo che ne consegue riflette l'ambiente esterno quasi a costruire, illusionisticamente, un mostruoso paesaggio dell'anima, di per sé spettacolo autosufficiente.

Questa indagine muove alla scoperta della realtà, o, meglio, di alcune connessioni essenziali tra realtà sonora e linguaggio musicale. Ma addentrarsi vuol dire anche infrangere uno dei tabù più radicati nell'estetica dei nostri giorni. Il concetto borghese di "descrittivismo" sfugge la realtà probabilmente nel timore che possa davvero essere imitata, e il falso esser simile al vero. E l'angelo contraffatto dal demonio. Le incarnazioni del Duplice, le apparizioni nello specchio, la follia, Proteo, cifre della nostra paura.

Il realismo inquietante tuttavia non s'impara copiando la natura, come a scuola ci dicono. Il mondo non esiste. Esiste la coscienza di *come* lo vediamo: una lingua che s'apprende sotto l'albero micidiale dei sogni, e si affina con lo studio delle percezioni sottili che la nutrono. Possedere un alto grado di illusionismo per un linguaggio equivale ad aver inventato un veicolo di comunicazione tanto lucido da mortificare il suo stesso fascino. E il transito obbligato nella riconoscibilità, nel luogo comune, è spunto estremo alla parodia di se stessi, poiché brucia in anticipo ogni possibile "maniera".

Lohengrin, dunque una cosmogonia sonora, tutta vocale. Elsa, la sua bocca, è il punto di irradiazione, ma al centro siamo noi. La struttura medesima dell'opera è scandita dalla parte di Elsa. Affinché leviti il dramma, l'altro linguaggio, quello delle parole, dovrà mantenere la massima intellegibilità. Un declamato che regga le infinite sfumature attraverso cui Elsa visualizza le voci. Intorno, gli strumenti dell'orchestra echeggiano, amplificando nel vuoto quanto dalla solista enucleato.

L'atmosfera notturna delle prime scene proviene appunto dalle zone di silenzio, che esercitano una strana forza di attrazione sul suono lontano. Tale articolazione trova il suo opposto nella scena III; l'orchestra si fa incolore ma persistente, con un'immediata sensazione di chiaro: la fissità è spazio preparato alla follia.

Nella musica d'oggi sono consueti i processi graduali di accumulazione e rarefazione. Essi però si distendono su un arco di prevedibilità. Formalmente *Lohengrin* li rifiuta, per simulare l'oggettività di un montaggio, come accostasse i pezzi di una totalità mai esistita. Si perpetua l'arcano di una musica che viene "da altrove" – le apparenze di un *film di musica*, rese possibili solo per la compiuta evidenza del linguaggio ottenuto. Non tutte le musiche hanno immagini proprie, la vita di un universo da capo, ogni volta, reinventato.

Le immagini dell'ascolto

Campane in un turbine di suono (Prologo attraverso una finestra aperta). E subito i grilli nella notte. Il latrare dei cani repentinamente si trasforma in respiro di donna, ansimante, come un risvegliarsi. Un suono animale interrompe i grilli. Palpiti, voci di uccelli mostruosi, di insetti vengono a ricostellare un paesaggio notturno. Fluttuante. Si frammenta talvolta, come un montaggio: i sogni, *dentro*, non nascondono la loro finzione. Al verso crudele delle tortore si dipana il dialogo di due amanti – strani amanti: reticenza, malizia, venate di infantile dispetto, e insieme smania e terrore. Il dubbio è che siano *loro* degli enormi uccelli, occhi e becco giganti.

Fruscii. In questa atmosfera e nell'evidente impenetrabilità di un rapporto ogni tentativo apparirà esagerato, goffo a causa delle lunghe zampe.

Sussulti e risveglio di lei, ma apparente. Gli oscuri insetti si ritraggono ora, per farsi minacciosi – la loro unione lasciva è divoratrice. Dall'accelerare delle pulsazioni risulterebbe chiaro che il cavaliere del sogno non ha piacere ad essere toccato (o forse la fanciulla lo desidera *troppo*).

Risveglio in un interno, stillante, com'è dei luoghi della generazione (scena II). All'ombra di queste volte, un tempo affollate di coppie, lo svelarsi della femminilità di lei può sembrargli vorace e l'aria ne echeggia. Un piccolo suono attraversa la notte, ingrandisce il silenzio: un grattare sul lenzuolo quasi unghia di vampiro – a tratti uno sguaizzare nel fango – che voci cupe si levano: spiriti in forma di rintocco.

La notte d'amore è sciupata. Sciupata è la paura. Ora la noia la consuma, lo sbadiglio di Lohengrin spalanca i punti morti della notte; e i suoni dell'interno – lo sgocciolare era forse un lavandino – e i grilli esterni appassiscono elencati nell'imbarazzo, alternati come al batter di palpebre, una lama sospesa sul sonno.

Perché? Singhiozza il tormento di Elsa. Arrossisce lui, si confonde, aggrappato al cuscino, a metà fra il bambino e l'animale. E improvvisamente il ricordo delle campane tintinna, proiettato nella fanciullezza – o dentro le orecchie di un pazzo. Ancora un risvegliarsi (scena III) ma in un sogno anteriore: una nebbia sonora, mosso il chiarore da un rantolo di vento che si frange sulle onde. Chiamano Elsa – le voci che poi la accusano sono voci arroccate dalla follia, e ripetono, quell'accusa di non essere pura – brusco risveglio: il ticchettio riempie la mente – l'orologio tossisce? Silenzio pesante. Mormorare di infermiere – dove siamo? E risorgono voci dal sonno e ancora la nebbia, vibrazioni che hanno velato come una scia di campane, e tutto dietro questo indizio il suono sospeso sembrerà germogliato nel ricordo dei rintocchi.

S'ode un ministro di tenebra annunziare la pena: «i vostri occhi saranno...» annega in un richiamo echeggiante di cori. Elsa chiede uno specchio. Improvvisa crisi animalesca, di pianto – riso.

Scena IV. Dentro il respiro – ormai soffocato, non v'è posto per le parole. Possono essere solo vomitate come bolle nella solitudine. Così l'invocazione di Elsa perché sia liberata dall'affanno.

Lei *vede* giungere il suo cavaliere, e un flusso di musica non più trattenuto porta il canto e insieme parole disperate, quasi la richiesta di nozze si ergesse feroce su di lei. Dopo il frastuono appiattito lungo un ronzio delle orecchie, l'ebete cantilena delle campane (Epilogo).

Recitativo oscuro

Ascolto. La capacità di mettere fra parentesi ciò che non partecipa alla nostra attenzione; la capacità di seguire e isolare gli eventi sonori, creando intorno ad essi il *silenzio*.

Può sembrare strano ma, siccome non è un fenomeno sonoro, il silenzio non esiste se non dentro la nostra mente. Non tutti si lasciano andare al piacere dell'ascolto, inteso come scoperta continua del nuovo (o avventura del pensiero fuori dalle proprie abitudini acquisite). Forse l'esperienza della musica viene rifiutata quando diviene simile a un viaggio iniziatico.

Si parla sovente delle difficoltà che la musica moderna incontra nel diffondersi, nell'essere compresa, e si pensa che la causa sia una progressiva complicazione del linguaggio. Invece io credo che la musica d'oggi non abbia spazio perché mortificato è lo spazio dell'ascolto. Un segnale pericoloso, certo, sintomo di sgretolamento sociale: v'è equivalenza diretta fra apertura verso l'*altro* e capacità di ascoltare. Stiamo assistendo allo spegnersi di una secolare tradizione musicale, che reclama impegno a chiunque le si accosti?

La musica contemporanea è davvero la più vicina all'uomo contemporaneo. In realtà la battaglia in favore della musica contemporanea si gioca interamente su pregiudizi diffusi e privi di fondamento. Per esempio, è ingiusto continuare a fingere che cultura e disimpegno possano coincidere, a meno di eliminare ciò che di meglio abbiamo accumulato lungo la nostra storia.

L'esercizio del pensiero accresce la coscienza dell'individuo, ponendogli dei problemi verso cui non tutti sono disponibili. Il moderno non viene accettato proprio in quanto non semplifica la ricchezza e l'ambiguità della mente umana. L'arte in sé consiste nell'interrogarsi e non nel rispondere. Non solo, mentre il commercio lusinga l'aspetto piacevole e inoffensivo dei prodotti, le tematiche dell'arte affondano in larghissima parte nel dolore e nella morte, assolvendo una indispensabile funzione terapeutica e di conoscenza.

In definitiva chi resiste ai linguaggi attuali perché sgradevoli, contribuisce a proclamarne la virtù piuttosto che il fallimento. Tali riflessioni valgono sia per l'ascoltatore che per il compositore: comporre infatti non vuol dire soltanto costruire pezzi di musica, poiché bisogna anzitutto superare il muro delle banalità, scegliere tra una via piana e una imprevedibile e accidentata.

Vorrei ora suggerire alcuni concetti utili a orientare verso la mia musica.

Una musica estrema: silenzi, furori. Turbini improvvisi che si richiudono di colpo. Con la *novità del suono* (chiarezza, ombra e trasparenza), colpiscono subito densità contrapposte, vuoti rarefatti, l'esplosione dei pieni.

L'*intermittenza dimensionale* è un concetto essenziale per capire questo tipo di forma, dove musiche parallele sembrano interferire tra loro. Un concetto che dovrebbe risultare familiare, data la facilità con la quale oggi entrano in contatto esseri e avvenimenti lontani.

La *sospensione del tempo*, la *persistenza degli oggetti sonori*, possono condurre chi ascolta fino a esperienze limite di lucidità contemplativa. Sentiamo gradualmente cambiare la percezione dell'identico. Il meccanismo usato è quello mitico del ritorno in un contesto poco a poco mutato; di conseguenza si inducono in noi singolari stati emozionali, la certezza (e insieme l'incertezza) che nessun evento, nessun percorso, potrà mai essere uguale a se stesso: come nei sogni.

Il *pianoforte solista* viene a stagliarsi quasi fosse un personaggio parlante, e accenna dialoghi un tempo inconcepibili fra tastiera e scoppi di suono fortemente naturalistico.

Dall'altro verso, l'*orchestra* non offre tutta la gamma già pronta delle possibilità sinfoniche, bensì una scelta ristretta, dettata dalle esigenze compositive. Ci troviamo di fronte a presenze sonore, piuttosto che al gioco dei tradizionali ruoli strumentali; un paesaggio animato e mostruoso dove è proiettata e riflessa la percezione di ciascun ascoltatore.

Allora l'*emergere della fisiologia* (come il suono del respiro) materializza perfettamente tensione e attesa.

Dedico *Recitativo oscuro* a Pierre Boulez e a Maurizio Pollini.

L'orologio di Bergson e Morte tamburo

Negli appunti di *Cantare con silenzio*, l'irrompere dello strumento solista doveva formare due intermezzi. Il primo sarebbe divenuto *L'orologio di Bergson*; il secondo era contrassegnato come *Danza della Morte-tamburo*.

Prima di ogni commento meglio leggere i testi che alla musica hanno fatto da culla. Così si apre *Cantare con silenzio*:

Sapere chiaro produce certezza
e la certezza un'ombra
d'ignoranza. Tu
accanto a ciò che comprendi
impara ciò che non comprendi
nutri la solitudine
sì, parti: esci
all'incrocio dei venti
non sai quale a te tocca
scopri l'altro che genera in te.

A questo punto si collocava originariamente *L'orologio di Bergson*. Attaccava poi il seguente canto:

Bergson prendeva il bicchiere
girando con un cucchiaino
diceva all'uditorio:
dobbiamo aspettare che lo zucchero si sciolga.

Bisogna sapere che, durante le sue lezioni, Bergson faceva in modo che tutti i presenti provassero la soggettività del tempo. Un esperimento di autosufficiente evidenza: data una quantità di zucchero in una data quantità di acqua, occorre un certo preciso tempo affinché lo zucchero si sciolga. Ma ad ognuno questo tempo sembrerà diverso, a chi breve, a chi interminabile.

Sarebbe spontaneo immaginare che Bergson non portasse orologio. Invece la sua conoscenza del tempo si basava su un'esatta valutazione.

L'orologio di Bergson batte colpi violenti, in apparenza sempre uguali. Invece il tempo impercettibilmente si flette. Dove smette di pulsare, continuiamo a percepirlo. In mezzo ai colpi passano sciame di eventi sonori eterogenei, nella stessa direzione del tempo o in direzione contraria.

Questo pezzo sfrutta in modo inaudito le articolazioni più elementari che ci siano, suoni distanziati e ripetuti, usandoli come stacchi di immagini sonore periodiche e intermittenti. Ne deriva un'esperienza singolare di tipo cinetico. Entrano

in gioco: persistenza, direzionalità dell'immagine e soprattutto la discontinuità di spazio e tempo da cui la pluralità dimensionale scaturisce.

Quantità di cose e sabbia trascinano a loro volta
cose e sabbia che fanno barriera. D'un tratto
il fiume smette di scorrere
perché prima scorreva.

Stupefatti dinanzi all'arrestarsi della vita, restiamo assordati dal tamburo del silenzio. È il nostro cuore a danzare, solo da vivi infatti possiamo contemplare la morte.

In *Cantare con silenzio* questa esplosione si voltava in gioia, richiamando le voci a narrare ancora una volta la nascita dell'universo. Estrapolata dal ciclo vocale, ora la danza si avviluppa in un contrasto di suoni violenti e suoni lontani, come tra luce e ombre con il sole a picco.

Ardo di sete e muoio.
Ma bevi alla fonte perenne
a destra del cipresso...

Spesso mi sono chiesto perché un cipresso bianco. Viene sempre menzionato dalla tradizione orfico-pitagorica, quasi a contrassegno dell'aldilà. Da qualche tempo, confusamente ho compreso: le strade antiche erano sterrate, il passaggio di uomini e bestie imbiancava gli alberi di polvere. Nel regno dei più il traffico era notevolmente il più intenso che si potesse pensare.

Ho dedicato *L'orologio di Bergson e Morte tamburo* a Mario Caroli, per cui entrambi i lavori sono stati concepiti.

Riflessioni sulla III Sonata per pianoforte

1. A ogni aspetto di un linguaggio musicale corrisponde, potremmo dire, una difficoltà esecutiva, e viceversa.

Perché quest'opera appare disarmante, e rasentare limiti mai tentati? Con una risposta adeguata illumineremo presupposti teorici, matrici di pensiero non solo musicale.

Oggi vi sono compositori che si lasciano guidare da criteri scientifici, sui quali poi dovrebbe basarsi il valore della musica. Al contrario, io non amo i dogmi, dove spinto dalle incertezze uno s'arrocca. E se in questa nota troverete più che un aroma di scienza, esso non è imposto, ma scaturisce all'analisi, suggerisce un orientamento.

Sono convinto che ogni gesto umano racchiuda in sé il proprio significato, e si può leggere in trasparenza. Così dalla musica ricaviamo principi compositivi che implicano sempre concetti essenziali, talora assai complessi. Dovremmo fingere di ignorarli perché di non facile accesso? Tali principi hanno un'esigenza comune: l'inquietudine del nuovo, da cui nasce sia l'immaginazione artistica, sia l'immaginazione scientifica.

2. Vorrei qui esporre un'ipotesi. Che se il mio mondo sonoro ha fascino, questo si debba a un fattore: l'approccio antropologico agli strumenti.

Per *strumenti* intendo oggetti che producano suono, e tecniche di linguaggio che producono senso.

Cosa vuol dire un *approccio antropologico*? Più cose.

Anzitutto uno sguardo agli strati più profondi della psiche e della tradizione, quelli che affiorando cambiano la nostra vita. Di conseguenza, prendere gli strumenti che ci sono *così come sono*, ma nuovamente vivi. E dunque inventare suoni, dunque tecniche nuove che la tradizione consolidata impediva di cogliere.

Tutto il reale dall'artista viene configurato diverso, come con occhi di bambino (o di selvaggio). Tale una capacità di penetrazione, e simultaneo distacco che gli fa estranee le cose più consuete, consegnate già al sogno che trasforma.

3. Non so quanto fossi cosciente di ciò che facevo negli anni Sessanta. Il mio sforzo era di superare la concezione del suono inerte, e di *costruire*, senza tornare all'impianto melodico-ritmico. Anzi, senza neppure sfiorarlo: voleva nascere un mondo organico, mobilissimo, regolato dalla *Gestalt*, un suono del tutto trasfigurato per le sue articolazioni intrinseche.

Tralasciate volontariamente le convenzioni rigide dell'avanguardia, subito si profila l'approccio antropologico. Dovetti cominciare da capo, inventarmi l'impatto con gli strumenti di una mano e un orecchio vergini. Ovvero scoccava quell'esperimento misto di primitivismo e tradizione, e di futuro, che costituisce la mia musica. Per dirla con un titolo di Nono a me caro: *La lontananza nostalgica utopica futura*.

Nel caso del pianoforte, la tastiera in sé offriva settori complementari alle mie prime opere: i tasti neri contro i tasti bianchi, pentatonico contro diatonico. Una terza facoltà, quella cromatica, scaturiva dall'unione graduabile delle prime due.

Non tanto gamme quindi, ma campi diversi in reciproca tensione; già allora vi prendeva corpo una prospettiva "a distanza" del materiale sonoro, per insieme e non suoni singoli. Questa, schematicamente, fu la prima tappa.

La divisione analfabeta dello spazio bianco nero, dietro un'apparente regressione infantile, rimette in gioco però il rapporto fra mano e tastiera, fin dal suo fondamento: cioè le loro rispettive conformazioni. E si rivela tutta l'importanza del gesto.

Riconquistare poi tutta la funzionalità della mano. Doveva essere libera, la mano, di tracciare ogni possibile figura. Le dita si tornarono a raccogliere, a coordinare, scoprendo la tradizione pianistica rinnegata. E l'aggancio era là dov'era stato abbandonato: nell'età tardo romantica.

Per certuni, questo ha caratterizzato ambigualmente la mia sonorità pianistica nei successivi anni Settanta.

Varie, riassumendo, le aree di origine evocate da campi e tipologie d'articolazione, assunte quasi formanti geografiche e storiche. L'area orientale dei tasti neri. Quella europea del diatonismo, sfumante verso la cultura contemporanea dei cluster. Il pianismo ottocentesco, chiamato in causa per le iridescenze o le nuove soluzioni materiche.

L'insieme si componeva nell'inedita attenzione figurale. Più che un semplice principio di raccolta, era il profilarsi di una idea costitutiva della musica, e di una nuova sensibilità.

Ora, col declinare degli orizzonti filtra una luce calda sulla passata avanguardia. Divenuta a sua volta tradizione essa entra ufficialmente nella *III Sonata* come oggetto di trasformazione.

Lo straniamento, la inconsueta sintesi di più ambiti linguistici, anche lontani, è delle tecniche visionarie. Alla ricerca del senso nella meraviglia, esse sembrano meglio definire il meccanismo primario del linguaggio, che continuamente rinnova il già noto; e allo stesso tempo riconosce qualcosa di sé in ciò che gli viene incontro per la prima volta.

4. A una prima lettura della *III Sonata* ci investe la galassia innumerabile delle note. Questa però induce una piccola parte di difficoltà. In altre parole, oltre la quantità, conta il *tipo* di energia richiesta, il modo in cui l'energia esecutiva viene utilizzata.

I "gruppi" fittissimi di salti, così tipici degli anni Cinquanta, parevano inseguibili ai pianisti. Presto divennero familiari: erano in effetti eventi isolati, mai troppo lunghi, o di passaggio.

Pensate invece un caos dalla vastità primordiale, fatto esclusivamente di costellazioni, un flusso prolungato, ininterrotto di materia. Verrà a cessare ogni possibilità d'appoggio o di scarico dell'energia – se non forse della materia su di sé: un flusso essa stessa d'energia. O, all'inverso, si direbbe che il peso e lo slancio della mano si mutino in materia sonora di variabile densità.

Di questo flusso il pianista è demiurgo. Veramente i problemi fisiologici e mentali ch'egli prova alle alte velocità sono nuovi. Ma ben altri ne innesca il rapporto fra elementi sonori e articolazione formale.

La frattura della continuità musicale introduce un curioso genere di energia compositiva. Infatti l'interruzione sprigiona bruscamente la coscienza del tempo, e lo sdoppia. Come per l'inerzia di una frenata, in un istante percepiamo due tempi paralleli.

Cosa succede con l'intensificarsi delle interruzioni? Tra loro si formano relazioni, una sorta di dimensione contrappuntistica aleggiante nel macrocosmo della memoria. Più fitta, la frammentazione si fa presente infine come decorso continuo, in apparenza sovrapposto a quello principale. Ascoltiamo come attraverso finestre di tempo, per le quali interagiscono processi periodici e discontinuità: una forma a strati intermittenti.

Allora non basta intensificare l'attività percettiva, per eseguire. Necessario un controllo proporzionato alla visione complessiva del divenire musicale, dilatabile e moltiplicabile. Un controllo per insiemi, che la mia musica di norma auspicherebbe, diviene prassi obbligata per quest'ultima Sonata. Essa pretende di essere studiata, finalmente, come è stata concepita. Affinché la massa di azioni non soverchi, né si inibisca l'indispensabile scioltezza.

Un organismo non è una somma di parti. Similmente questa musica non si può imparare nota a nota, e richiede un impegno responsabile sul piano del significato. Si cominci con l'individuazione delle figure, che possa emanare tutta la forma. Ma poi esplorazione e memorizzazione dei gesti dovranno anticipare i dettagli, e l'esattezza delle altezze quantomeno essere subordinata alla configurazione dell'evento sonoro, procedendo dal generale al particolare.

Il respiro stesso armonizza il movimento in previsione di quanto seguirà. Chi sa esercitare questa caratteristica umana, è *già* inserito in un fluire di azioni.

5. Nuvole smisurate di materia sonora si contraggono periodicamente ed espandono, il caos pulsa.

Durante le fasi di massima i singoli suoni vengono scagliati su tutto lo spazio. Quando poi progressivamente si addensano, come attirati da gravitazione, cresce la velocità, lo staccato si rovescia in legato, il tocco fonde i nuovi nuclei, figure protagoniste di quanto seguirà.

Questo pettinarsi del caos in vari ordinamenti produce un'accelerazione dello stile e del tempo: viaggiamo nella storia avanti e indietro. L'oscillazione non è grande, circa 30 anni, ma assai avvertibile per le opposte articolazioni, o meglio, per il fronteggiarsi di articolato e non articolato. Anche i gradi si estremizzano.

Densità e rarefazione, simmetricamente schierate con: aggregazione e disgregazione, nascita e morte. Ancora: fisionomia e indistinto, individuo e contesto.

Nata da un'idea di equivalenza possibile fra stato della materia sonora e caratteri storico-morfologici, la *III Sonata* si muove tra due forze cosmiche non astratte, bensì personalizzate. E all'ascolto riconosceremo l'ebollizione materica di Darmstadt partorire i nuclei organici di Sciarrino.

È questo uno spunto alla drammatizzazione della storia, quella epocale e quella individuale, così che la musica rispecchi all'infinito il tema della nascita, l'emergere del nuovo entro un panorama dal quale si andava differenziando.

Inoltre, le evoluzioni dei suoni nel tempo compositivo echeggiano l'intera parabola del mio linguaggio pianistico, fuori dei compiacimenti di un diario. Proprio il taglio fortemente critico (forse ironico, anche), l'eccitazione fantastica, l'incalzante sfaccettare della polifonia dimensionale, il tutto rende all'epos il fragile appiglio biografico.

Negando ogni uso citazionistico del preesistente, anche una prospettiva storica può far sgorgare l'affabulazione musicale. Apposta sono stati miscelati veri frammenti di Boulez e Stockhausen, che furono modelli di riferimento. «Principio di differenziazione (e legame) fra Darmstadt e la mia musica, è il progresso dal momentaneo al durevole, *della impressione sensibile alla figura*» (da una nota di programma, *Variazioni*, 1976).

6. Non possiamo aggirare un ultimo concetto: lo spazio intermolecolare che separa, o unisce, le figure più dense e minute. Parimenti vale lo spazio interatomico fra i suoni interni alle figure.

Il primo è necessario allo spostamento fisiologico delle braccia da un punto all'altro, della tastiera, e si palesa in ragione della distanza. Un silenzio che non si sente, valutato senza essere notato, almeno in questo brano.

Neppure lo spazio interatomico è percepibile direttamente. Riuscendo a comprimere ulteriormente i nuclei più brevi sino a ridurli in cluster, bisognerà comunque presupporne l'esistenza.

IV Sonata per pianoforte

Al mutare della concezione unitaria del tempo stanno sorgendo forme nuove. Tali articolazioni spazio-temporali non possono essere ancora individuate distintamente da tutti, occorrerebbe lunga consuetudine col pensiero moderno.

Una tra le forme più caratteristiche degli ultimi anni si dovrebbe chiamare *forma a finestre*, finestre di tempo. Essa consiste nell'interferire di dimensioni parallele. Chi lavora abitualmente con l'intelligenza artificiale e i computer forse ha già afferrato quello che intendo.

D'altra parte, è quasi il rivelarsi di un fatto a noi connaturato. Poiché qualcosa di analogo avviene continuamente nella vita d'un uomo: mentre compiamo un'azione vengono in mente altre cose, e la nostra coscienza funziona nell'intermittenza, passando rapidamente dal tempo dell'azione reale a quello mentale.

Sebbene la tecnica del montaggio abbia influenzato il linguaggio artistico, pure, essa non basta a spiegarlo. Anzi, il senso della frantumazione di un percorso unico, il moltiplicarsi delle dimensioni, la simultaneità simulata, la follia del tempo insomma, sono invenzioni, costruzioni consapevoli del musicista.

Dunque è attraverso il taglio brusco della continuità temporale che irrompe l'altro, che il tempo può saltare e manifestare una diversa prospettiva del medesimo percorso. Una sola composizione risulterebbe più ricca ed emozionante, se costituita da universi intrecciati. Si tratta infatti di un'iperforma, perché viene ad articolare più strati linguistici, e non tanto le unità sonore del singolo strato.

La velocità di riconoscimento attraverso la finestra, la stessa traumaticità del taglio hanno una loro inerzia, che in genere pone intorno ai valori medi le durate dei blocchi temporali.

Proprio su queste scale agisce la *IV Sonata*, con un opportuno snellimento degli elementi, stringe tra loro le finestre sino a rendere veramente percepibili due percorsi cinematici simultanei. L'accelerazione dei valori medi induce di nuovo una sorta di continuità, anche se duplice; e ciò consente, verso l'estremità opposta della scala, altre più ampie finestre globali.

La Fondazione CRT per Torino Settembre Musica 2002

La Fondazione CRT anche quest'anno affianca la Città di Torino nel grande progetto di Torino Settembre Musica. In campo musicale, la Fondazione CRT contribuisce al sostegno finanziario di alcune tra le più significative iniziative ed eventi che nascono e si svolgono in ambito piemontese: dall'Unione Musicale all'Associazione Lingotto Musica; dall'attività della Fondazione Teatro Regio all'Associazione per la Musica De Sono; dall'Orchestra Giovanile Italiana alle Settimane Musicali di Stresa, alla Saison Culturelle di Aosta. Il sostegno della Fondazione giunge anche alle numerose associazioni che in ambito musicale sono attive in Piemonte: la Valsesia Musica di Varallo Sesia, gli Amici della Musica "Vittorio Cocito" e i Gaudenziani di Novara, l'Orchestra Filarmonica, la Nuova Arca, l'Accademia Corale Stefano Tempia e i Piccoli Cantori di Torino. La Fondazione inoltre sostiene attività didattiche e di ricerca in ambito musicale con l'erogazione di contributi al Conservatorio di Torino, alla Scuola di Alto Perfezionamento Musicale e all'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.

Per la musica ed il teatro, in Torino, Piemonte e Valle d'Aosta, la Fondazione CRT ha deliberato nell'esercizio 2001 risorse per quasi 6 miliardi di lire, che si inquadrano nel più vasto settore delle attività legate all'arte e alla cultura. Quello della cultura e dell'arte è stato sino a oggi il settore più importante della Fondazione: nell'arco di dieci anni di attività sono stati raggiunti grandi risultati nel campo della valorizzazione e conservazione dei beni artistici e storici, del restauro, della musica e del teatro. La Fondazione CRT segue inoltre con particolare attenzione le iniziative legate all'arte moderna e contemporanea sviluppate dalla GAM e dal Castello di Rivoli; le attività della Fondazione Teatro Regio e del Teatro Stabile, il Museo Nazionale del Cinema, il Premio Grinzane Cavour, il Fondo per l'Ambiente Italiano in Piemonte.

La Fondazione CRT è una fondazione bancaria nata nel dicembre 1991 a seguito della trasformazione, ai sensi della cosiddetta Legge Amato, della Cassa di Risparmio di Torino, fondata nel capoluogo piemontese nel 1827, di cui mantiene le originarie finalità sociali. Dalla sua costituzione, la Fondazione CRT persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico, operando prevalentemente nell'ambito della Città di Torino, del Piemonte e della Valle d'Aosta. I settori cui l'ente destina le proprie risorse sono: l'arte, la conservazione e valorizzazione dei beni e delle attività culturali e dei beni ambientali, la ricerca scientifica, l'istruzione, la sanità, l'assistenza alle categorie sociali deboli.



